المثاقفة



د.جمال نجيب التلاوى

عبد الصبور و إليوت..دراسة عبر حضارية

المثاقفة

عبد الصبور وإليوت.. دراسة عبر حضارية

إهداء

إلى...

يوسف جمال

الذي جاء في زمن الطوفان الأمريكي

يبحث عن..

حلم وابتسامة

هذه الترجمة

كتب هذا الكتاب في نصه الأصلي باللغة الإنجليزية، وقد تفضل بالتصدي لترجمته كل من: د.ماهر مهدي، مدرس الأدب الإنجليزي بكلية الآداب - جامعة حلوان، والأستاذة / حنان الشريف، مدرس مساعد اللغويات بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآدب - جامعة المنيا.

وقد قام المترجمان - ولهما مني كل الشعر - بجهد فائق في إحالة النصوص المقتبسة إلى أصولها، وعند تعذر الحصول على بعض المراجع العربية - وهو قليل - اكتفيا بترجمة المقتبسات عن النص الأصلي، لذا قد يجد القارئ شيئًا من الاختلاف في تراكيب بعض الجمل المقتبسة من أصول عربية.

د. جمال نجيب التلاوي

المثاقفة

وآفاق جديدة للأدب المقارن

(١)

بدأت الدراسات عبر الحضارية Cross-Cultural Studies تأخذ طريقها في المشهد الثقافي، متحولة عن الدراسات الأدبية Literary Studies، والنقدية التقليدية.

والحقيقة أني لا أتفق كثيرًا مع من يزعمون بأن الدراسات عبر الحضارية حلت محل الدراسات الأدبية، وعلى رأسهم أنتوني ايستهوب Antony Easthope في كتابه Literary into cultural studies من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الحضارية، حيث لم تنته تمامًا الدراسات الأدبية بشكلها التقليدي، وإنما ما حدث هو تطور الأدبي إلى الحضاري، أو بمعنى تطور وتحول الأدبي إلى عبر حضاري.

(٢)

الدراسات عبر الحضارية (CCS)

إن الغرض الأساسي للدراسات عبر الحضارية CCS هو عمل ربط، وعلاقات استنتاجية بين النص وما هو خارجه، في إطار المقارنة بين منطلقات ومظاهرها المتنوعة، ولعلي أفضل ترجمة المصطلح إلى دراسات (عبر حضارية) وليس (عبر ثقافية)؛ حيث إن مفهوم " الحضارة " أشمل وأعم من مفهوم " الثقافة"، فنحن في العالم العربي ـ مثلاً ـ أصحاب حضارة عربية، مع وجود ثقافة مصرية، وثقافة خليجية.. إلخ، كما أن الدراسات عبر الحضارية تعتمد على تداخل الحضارات (وليست الثقافات فقط)، وتأثيرها في بعضها البعض، فالترجمة إلى (عبر ثقافية) يشوبها الكثير من القصور ؛ لأن هناك بعض البلدان ذات التعددية المتحدة الثقافية Mutli Cultrualism مثل كندا، واستراليا، وحتى الولايات المتحدة الأمريكية، تتعدد فيها الثقافات، ما بين ثقافات

المهاجرين الأصليين، وثقافات البلدان التي أصبحوا يعيشون فيها ويحملون هويتها، بينما تجتمع هذه التعددية الثقافية داخل إطار واحد يحمل قسمات حضارة واحدة. وإذا كان عالم الاجتماع تايلور Tylor قد أشار إلى الدراسات عبر الحضارية في إطارها الإحصائي المقارن، فإن جورج بيتر موردودك Murdock هو أول من أشار إلى المصطلح في عام ١٩٣٧، في حديثه عن المسح (الاجتماعي) عبر الحضاري، وقد قام بتطوير مفهوم المصطلح عام ١٩٤٧، غير أنه لم يأخذ سمته الآني إلا في العقدين الآخيرىن، باعتباره أحد نتاجات العمولة، حيث تداخل الحضارات والثقافات وتداخل الهويات، ومحاولة مسح هويات صغيرة (الآن) لصالح هويات أو لنقل هوية واحدة (أمريكية بالطبع)، تنمط العالم حسب معطياتها وآلياتها، الأمر الذي تبدو معه الفواصل والفوارق بين الحضارات غامضة وواهية.

والدراسات عبر الحضارية تعيد (الأدبي) إلى السياقات الحضارية والتاريخية، في أطر مقارنة بين معطيات الحضارات المختلفة المنتجة للنص، غير أنها في ذات الوقت تُبعد النص عن أدبيته الخالصة ليكون " نتيجة لـ، وتعبيرًا عن "، وليس كينونة مستقلة، وفي سياق الدراسات عبر الحضارية تتماهى الحضارات، والهويات. ولأنها في سياقاها ما بعد الحداثي، أصبحت أحد روافد العولمة، فقد اتسمت بأنها دراسات تعلو فوق المنظور الإقليمي (والوطني أيضًا !)، وتقيم المقارنات بين النصوص المنتمية إلى حضارات مختلفة، وتمتد لتشمل حقولاً معرفية متعددة: كاللغويات، والنقد، والترجمة، وبالتالي الأدب المقارن، والدراسات عبر الحضارية، لا تنتصر لثقافة (طبقية) على حساب أخرى، فهي تهتم بالثقافة الشعبية نفس اهتمامها بالثقافة الرسمية (Mass and high cultures).

إن هذه العلاقات المتداخلة بين الحضارات المختلفة، أنتجت عملية " المثاقفة" " Acculturation التي أصبحت أحد المصطلحات المطروحة بشدة في السنوات القليلة الماضية، باعتبارها أحد نتاجات الدراسات عبر الحضارية، والتي - بدورها - تمثل أحد روافد العولمة.

(٣)

المثاقفة Acculturation

هناك تعريفات كثيرة لمصطلح المثاقفة، متشابهة أحيانًا، ومختلفة في سياقات أخرى، ولعل تعريف موسوعة Wikipedia تقربنا كثيرًا من المعني المقصود للمثاقفة، حيث هي اكتساب ثقافة مغايرة للثقافة الأصلية للفرد أو الجماعة، وهي هنا تشير إلى الثقافة الأجنبية التي يضيفها الفرد أو الجماعة للثقافة الأصلية، وذلك من وجهة نظر مستقبل تلك الثقافة، حيث تُضاف الثقافة الجديدة إلى أو تختلط بثقافة (الفرد أو الجماعة) المكتسبة محليًا منذ الميلاد.

وهناك فارق ـ إذا ما أردنا الدقة الشديدة ـ بين المثاقفة لدى الفرد، وهي Trans cultruation، وبين المثاقفة لدى مجموعة وتعني acculturation، غير أن المصطلح الأخير هو السائد في الإشارة إلى المثاقفة، سواء لدى الفرد أو الجماعة.

وبالرغم من أن استخدام المصطلح بالمفهوم ما بعد الحداثي قد أثار جدلاً واسعًا بدلالاته الملتبسة، خاصة في الوطن العربي، فإن تاريخ المصطلح يعود لنهاية القرن التاسع عشر، حيث كان العالم النفسي "ج.و.باولj.W.Powell " أول من صك هذا المصطلح، عام ١٨٨٠، ثم طوَّره عام ١٨٨٣، وعرفه بأنه يشير إلى التغيرات النفسية الناجمة عن المحاكاة عبر الثقافية.

وقد أثار المصطلح ـ ولا يزال ـ جدلاً واسعًا في العالم العربي، فالبعض يرى أنه غزو ثقافي، وأنه نتاج تأثير ثقافة غازية قاهرة في ثقافة مستقبلة مقهورة، والبعض الأخير يرى أن التثاقف عبارة عن لقاح وتلاقح، وربما تعني المثاقفة كل ذلك. لكن ما نعنيه بالمثاقفة هنا هو: التحاور والمقارنة بين ثقافة جديدة يتم اكتسابها اختياريًا، وبين ثقافة أصلية لدى الفرد أو الجماعة، وتؤدي المثاقفة من هذا المنطلق إلى حدوث تغير ما، ناتج عن المزج أو الحوار بين حضارتين أو ثقافتين، وليس خضوع ثقافة لثقافة أخرى.

إن المثاقفة ـ بهذا المعني ـ هي ما يشير إليه " جارودي " في حديثه عن ضرورة تجاور وتحاور الثقافات، وهو عكس ما يرمي إلى "فوكوياما" و " هنتنجنون"، حيث يرى الأول أن دورة التاريخ تنتهي بخضوع الحضارات الضعيفة (الآن) للحضارات الغربية (النموذج الأمريكي خاصة)، بينما يتحدث الثاني عن حتمية صراع الحضارات، ويعطيها شكل الصراع الديني بين الغرب

المسيحي والشرق المسلم، وهذه المعاني التي يشير إليها كل من " فوكوياما" و " هنتنجنون " هي عينها ما يحدو بالبعض إلى التشكك في ماهية المثاقفة، والتخوف من أهدافها ومراميها.

ولأن المثاقفة أحد روافد الـ (CCS)، فهي أيضًا تعتمد المقارنة منهجًا لها في العلوم المختلفة، مثل: علم اللغة المقارن، وعلم القانون المقارن، وعلم الأدب المقارن. وتفتح المثاقفة ـ كمنهج مقارن ـ آفاقًا جديدة أمام الأدب المقارن، وتقف أمام كل الدعاوي المنادية بنهايته، وتقلل من حدة أراء بعض النقاد حول أزمة الأدب المقارن من أمثال: " هاري ليفن " و " هنرى ريماك". فربما يواجه الأدب المقارن أزمة إذا ما ظل في إطار المدرسة الفرنسية، أو حتى في إطار المدرسة الأمريكية الليبرالية، ولكن مع المثاقفة يتجدد الدرس المقارن، ويصبح موضوع الدرس عبر الحضاري إطاره الموجه.

إذا ما تأملنا المفاهيم العولمية الأمريكية ـ مع الربط والاستنتاج ـ نجد أن خطاب العولمة ليس خطابًا سياسيًا مجردًا، وأن التطور من الأدبي إلى عبر الحضاري لم يكن من قبيل المصادفة، فكل هذه الحقول ليس جزرًا منفصلة عن بعضها البعض، وصيحة " ويلك "، وتراجعه عن ثورته في الأدب المقارن، ثم خطاب " ريماك " وأتباعه وافتعالهم الأزمات حول الأدب المقارن، ليس ببعيد عن السياسي بشكل من الأشكال ـ وسنوضح في صفحات تالية جزءًا من هذا الربط بين السياسي والحضاري، من خلال نظرية الترجمة متعددة المناهج Theory of Polysystem translation.

إن التطور العولمي / الأمريكي لمفهوم الأدب المقارن قد أفضي إلى تصور " عنصري "، حيث يرى المطورون أن المقارنة بين آداب الأمم والحضارات المختلفة يسوِّي بين هذه الأمم وتلك الحضارات، وبالتالي لا يستقيم الأمر لدراسة نصين أحدهما ينتمي لدولة عظمى مثل أمريكا، بينما ينتمي الآخر لدولة من دول العالم الثالث، فشرط المقارنة أن تتم بين الأدب الأمريكي والآداب الأوربية، وقد تم اختيار أدب اللغات الفرنسية والألمانية تحديدًا، موضوعًا للمقارنة، أما آداب شعوب العالم الثالث، فلا تدخل في إطار هذه المقارنات، وعليها أن تظل تابعة، متأثرة، بعيدة عن إطار المثاقفة. ولهذا كانت ثورة المدرسة الشرقية في الأدب المقارن، وكانت ثورة " أدب ما بعد المرحلة

الاستعمارية Post colonial literature "، والذي لم يكن للعرب فيه إسهام ملحوظ، بل كان الإسهام الأكبر ولا يزال لليابانيين والصينيين والهنود.

إن هذه النظرية الاستعلائية والعنصرية اللازمة لمفهوم العولمة ـ دافعة للتقليل من قيمة وأهمية الدرس المقارن عامة، والأدب المقارن خاصة، ويأتي تحديد الآداب التي يتم مقارنتها ببعضها البعض، ليضيق الحدود والآفاق أمام المقارنين الموضوعيين Objective Compartists. وربما لهذه الأسباب، نرى أن المثاقفة هي الحل الموضوعي، أو على الأقل، أحد الحلول الموضوعية للخروج من الأزمة "المفترضة " و " المصطعنة " أمام الأدب المقارن. إن دراسة صورة بلد في أدب كاتب من بلد آخر، ينتمي لحضارة مختلفة، لهو إحدى آليات المثاقفة، ودراسة التشابهات والاختلافات بين عملين ينتميان لحضارتين مختلفتين، هو إحدى آلياتها، دون اللجوء لقواعد التأثير والتأثر.

هل يمكن إذن اعتبار المثاقفة هي المصالحة بين منظري الأدب المقارن وبين المقارنين؟ وهل يمكن اعتبارها الباب الملكي لدراسات وموضوعات لا نهائية في الأدب المقارن؟ وهل يمكن اعتبار " الدراسات الترجمية " أحد روافد المثاقفة، وتابعًا هامًا للأدب المقارن، وليس العكس كما تفترض سوزان بيزينت؟!

إن المثاقفة لا تفترض إلغاء شروط التأثير والتأثر، لكنها لا تقف أمامها كشرط أساسي للدراسة المقارنة، فيمكن التحليل المقارن بين عملين أو أكثر، بينهما أو بين كاتبيهما تأثير وتأثر، وإذا لم يتوفر هذا الشرط، يمكن أيضًا إجراء التحليل المقارن. والدراسة التطبيقية التي يحتويها ذلك الكتاب، تعتمد أساسًا على وجود التأثير والتأثر، ولكن ذلك يتم لوجود هذا الشرط، في الوقت الذي نؤمن فيه إيمانًا تامًا بفرضيات مغايرة تبعدنا عن الوقوف في صفوف صناع الأزمات.

إن المثاقفة ـ بالفعل ـ تفتح أمام المقارنين آفاقًا جديدة ولا نهائية ـ كما سبق القول ـ خاصة عندما تسقط الشروط الأمريكية / العولمية، الملزمة بتحديد آداب بعينها، للمقارنة بينها. إن مجرد فعل التثاقف، سواء كان قصديًا أو غير قصدي Derided on Non derided، يعطي فرصة كبيرة لإمكانية التأثير، حتى ولو بشكل غير واع من جانب الكاتب، ويعطي فرصة للمقارنين لعمل التحليل والتفسير المقارن، وللخروج بنتائج جديدة تربط النص الأدبي بسياقه الحضاري والثقافي.

فالمثاقفة تصل بالمقارن إلى نتائج جديدة غير متوقعة، حيث مجالات التثاقف، وعلاقات الجدل بين الحضارات والثقافات، ومدى تفاعلها داخل النص الأدبي، وداخل الخطاب المقارن.

(٤)

في عام ١٩٦٩ قال الناقد المقارن Comparatist " هاري ليفن Hary Levin " عبارة تُلخص مسيرة الأدب المقارن وأزمته في آن: " لقد لُكْنَا الكثير من الكلام حول الأدب المقارن، لكنَّا لم نبذل نفس الجهد في مقارنة النصوص الأدبية ".•، وهي عبارة بقدر ما تنطبق على الأدب المقارن، تنطبق أيضًا على النقد الأدبي في مصر والعالم العربي، حيث يكثر الحديث حول التنظير المعتمد في جوهره على الترجمات أكثر الكتابات النقدية التطبيقية، وهذا حقل الأدب المقارن الذي راده في عالمنا العربي د. محمد غنيمي هلال، من خلال اتكائه على المدرسة الفرنسية، ولا يزال المقارنون العرب ـ فيما قرأت من كتب ومقالات ـ ضيوفًا على مائدة غنيمي هلال، كما ظل العالم العربي لفترة طويلة ضيفًا على كتاب " نظرية الأدب " لكل من " رينيه ويللك " و " سنت وارن ".

إن الكتابات العربية ـ في معظمها ـ لا تقدم رؤية جديدة، ولا مدخلاً جديدًا للأدب المقارن، سواء رؤية عربية، أو رؤية إسلامية، رغم أن بعض الكتب تقدم عناوين طموحة، إلا أن المتن لا يختلف كثيرًا عما سبق وقدمه غنيمي هلال: إننا في حاجة إلى تلك الجهود السابقة، لكننا في حاجة أكبر لجهود أخرى قادمة، تضع الأدب المقارن في صلب نظرية الأدب العربية، خاصة مع بداية القرن واستقبال ما يسمي بنظرية " ما بعد الحداثة Post- Modern Literary Therory "، وعلينا أيضًا البحث عن آفاق أوسع للأدب المقارن، كما هي الحال في أمريكا، وكثير من حضارات أوربا وآداب الشرق، مثل: اليابان والصين، والهند، وأمريكا اللاتينية، حيث إن دراستهم في الأدب المقارن قد تفوقت على الأصول الأوربية.

لقد اكتمل قرن من الزمان على نشأة الأدب المقارن، قطع فيه الكثير من الخطوات، وحقق الكثير من النجاحات، لكننا مع ذلك ما نزال نبحث، كما تقول سوازن بيزنت: نكرر نفس الأسئلة المثارة في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حول هوية الأدب المقارن موضوعًا لدراسة

• ـ سوزان بيزنت، ص ٢٠

ما، وإذا كان للآداب المفردة " القومية " قوانينها، فما قانون الأدب المقارن؟ وكيف للمقارن أن يختار ما يقارنه؟ وهل يمكن اعتبار الأدب نظامًا متكاملاً بذاته، أم أنه مجرد مجال للدراسة النقدية؟

إنها أسئلة متعددة بلا إجابات قاطعة، ولعل المقارنين العرب في السنوات القادمة، يسهمون بإجابات شافية لهذه الأسئلة.

(٥)

وإن محاولة البحث عن أصل لمصطلح الأدب المقارن، محاولة ليست سهلة، حيث نجد سبق الأولوية والريادة بين كل من الفرنسيين والألمان، فالفرنسيون طبقوا عام ١٨١٦ مختارات من نصوص أدبية، أطلقوا عليها عنوان " منهج للأدب المقارن "، ثم مات المصطلح حتى فترة الثلاثينيات، لنجد محاولة إحيائه مرة أخرى.

وفي عام ١٨٥٤ استخدم الناقد الألماني " موريز كارير " المصطلح للمرة الأولى متسبقًا الناقد والشاعر الإنجليزي " ماثيو أرنولد "، عندما أشار إلى المصطلح عرضًا ودون أن يقصد موضوعًا خاصًا اسمه الأدب المقارن، وذلك عندما كنت عام ١٨٤٨، قائلاً: " في كل مكان هناك تواصل وارتباطات، في كل مكان ستجد تماثلاً، حيث لا يوجد حدث مفرد، ولا أدب مفرد، شامل معقول إلا من خلال علاقته بأحداث أخرى وآداب أخرى "، ولعل هذه الإشارات ـ العرضية ـ لـ " ماثيو أرنولد " أقرب المقارنات لمفهومنا المعاصر للأدب المقارن، من حيث هو دراسة للعلاقات والمتشابهات بين الآداب المختلفة.

على أن الثابت هو أن أول استخدام للمصطلح في القرن العشرين كان على يد " بيندتو كروتشه Crocce " عام ١٩٠٣، والذي حاول أن يستبدله بما يسمي بالتاريخ الأدبي أو التاريخ المقارن للأدب، وفي نفس العام الذي حاول فيه كروتشه رفض المصطلح واستبداله بآخر، نجد الناقد الأمريكي " تشارلز ميلز جيلي Gayley " يؤكد على المصطلح، ويساهم في تأسيس مجلة الأدب المقارن، كما ينبغي في هذا السياق الإشارة إلى إسهامات الألماني " ماكس كوتش Max kock " الذي كان من أوائل المؤسسين لمجلتين ألمانيتين للأدب المقارن: " الأولى (١٨٨٧–١٩١٠)، والثانية (١٩٠١– ١٩٠٩).

وعندما نترك البدايات، ونبحث عن الأب الشرعي للأدب المقارن، سنتوجه وبلا شك إلى كتاب " نظرية الأدب " لرينيه ويلك ورن، والصادر في الخمسينيات، حيث اعتبر ـ وقت صدوره ـ موضوعًا سياسيًا أكثر منه أدبيًا، فقد كان الحماس لمنظمة الأمم المتحدة في ذلك الوقت، والبحث عن صيغة تجمع شعوب العالم، بعد دمار الحربين العالميتين. لقد أعلن " ويلك وورين Warren" أن الأدب المقارن هو البديل الثقافي لمنظمة الأمم المتحدة، أو هو الصفة الحضارية المشرقة والفعالة لها، حيث تتعانق شعوب العالم، من خلال مقارنة آدابها بعضها بالبعض، في إطار تأثيرها المتبادل في بعضها البعض، مع إسقاط مفهوم الأدب العظيم "Great" والأدب الضعيف "Minor " أو ما سمي في الفترة الاستعمارية بـ " الأدب السائد " و " الأدب الهامشي ". كان الأدب المقارن إذن في بداية استقراره سياسة عالمية لا تعرف التفرقة العنصرية، غير أن عنصرية " ويلك " ما لبثت أن أظهرت سريعًا، فبعد مرور عقد من الزمان على كتابه هذا ودعوته الرائعة، ما لبث " ويلك " أن انقلب على دعوته وعلى الأدب المقارن نفسه، وكتب مقالاً شهريًا عنوانه " أزمة الأدب المقارن "، وظل طوال عقدي الستينيات والسبعينيات، يحاول هدم صرح الأدب المقارن، لكن دعوته جاءت متأخرة جدًا، لأن الأدب المقارن في هذه الفترة كان قد ثبت جذوره ودعائمه، وانتصرت له فرنسا بمدرسة عتيقة متحفظة، ثم أمريكا بمدرسة أكثر راديكالية، واكتسب الأدب المقارن أرضًا جديدة في جميع أنحاء العالم، وأصبح ـ بالنسبة للباحثين الجدد الجادين في معظم جامعات العالم ـ الموضوع الثوري المتحرر من قيد وتنميط الدراسات التقليدية.

ومع مطلع الثمانينيات من هذا القرن، أصبح للأدب المقارن مناهج ثابتة في معظم جامعات العالم، شرقًا وغربًا، بل وتغيرت خريطة الأدب المقارن، ورسمت خريطة حداثية ـ سوف نشير إليها فيما يلي ـ خريطة ساهم فيها الشرق ولا يزال بدور أكبر من دور الغرب الذي اكتفى بدور الريادة. ولم تُترك مقولة " ويلك" دون رد، ففي عام ١٩٧٤، جدَّد " فرانسوا جو Francois jost " المقولة منكرًا رأيه الجديد في الستينيات، حيث رأى فرانسوا أن الأدب المقارن ليس مجرد منهج أكاديمي لدراسة الأدب، ولكنه الرأي الأشمل لعالم الأدب والبلاغة والإنسانية، إنه رؤية شاملة ومتكاملة للكون المتحضر، وبالتالي فالحديث عن الأدب القومي لا يزيد كونه منهجًا محدود الرؤية وغير متكامل.

(٦)

اعتاد النقاد والمقارنون Comparatists أن يقسّموا مدارس الأدب المقارن إلى مدرستين هما: الفرنسية، والأمريكية، وربما كان هذا صحيحًا ـ لعدة اعتبارات ـ حتى عقدين من الزمان، إذ إن خريطة الأدب المقارن الآن تختلف كثيرًا عن خريطة النشأة والريادة، فحين ننظر للأخرى نرى شموع المدرسة الفرنسية تتلألأ في الصورة وحدها فارضة ظلالها على العالم، وتبدو من بُعد وعلى استحياء المدرسة الأمريكية، أما الخريطة الجديدة فهي مضاءة بضوء ساطع للمدرسة الأمريكية التي تختفي رويدًا رويدًا، لنجد الخريطة تعطي مساحات أكبر للشرق أو ما يسمى في السياسة بدور العالم الثالث، مثل: أدب أمريكا اللاتينية، والعرب، والهند، واليابان، والصين، وآداب البحر الكاريبي، والتي تمثل مجتمعة الإسهام الأكبر والأكثر إشعاعًا.

١ـ المدرسة الفرنسية: وهي الأسبق زمنيًا، وربما تواكبت معها المدرسة الألمانية ـ غير المعمرة ـ صاحبة الريادة في الأدب المقارن، وربما ظلت هي الوحيدة الباسطة ضوءها على الدراسات الأدبية والنقدية في العالم أجمع لحوالي عقدين من الزمان، ودون منافسات جادة، حيث عزلت المدرسة الألمانية نفسها بدعاوي العنصرية النازية، بعد الحرب العالمية الثانية، كان الجو مهيئًا لظهور وريادة المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، معتمدة على جراحات الحرب العالمية الثانية، والتي هيأت الرأي العام لتناسي الذوات الفردية ومحاولة إيجاد صيغة ـ كما سبق القول ـ تجميع شعوب العالم، من خلال شكل مؤسسي، فكانت هيئة الأمم المتحدة سياسيًا، والمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن حضاريًا وفكريًا وأدبيًا، وهي مدرسة نستطيع وصفها ـ الآن ـ بأنها مدرسة محافظة صارمة، تخضع لعناصر وأسس ثابتة، قوانين تضمن الوصول إلى نتائج دقيقة إلى درجة كبيرة (وقد أفاض د.غنيمي هلال في شرح أسسها)، وإن كنا نود أن نؤكد هنا على أهم أسسها، وهي: التركيز على عنصر التأثير، فلا بد أن يكون كاتب ما أو أدب ما متأثرًا بكاتب آخر أو أدب آخر من بلد آخر، ومن الضروري أن يكون الكاتبان موضوع الدراسة لهما لغتان مختلفتان، وهذا عنصر هام جدًا، ـ بينما نجد المدرسة الأمريكية تلغي جانب الاختلاف اللغوي، وتسمح ـ مثلاً ـ بإجراء دراسة مقارنة بين كاتب أمريكي وكاتب بريطاني يستخدمان لغة واحدة ـ كما تؤكد المدرسة الفرنسية على عنصر اللقاء التاريخي، حيث لا بد من وجود دليل ما على سبق أحد كاتبي موضوع المقارنة عن الآخر،

ولابد من دليل لثبوت تأثر الكاتب الثاني سواء بمعرفة لغة الكاتب الأول أو من خلال الترجمة، بالإضافة إلى عوامل أخرى تشترطها المدرسة الفرنسية، ورغم قيودها إلا أنها ـ كما سبق الذكر ـ تعطي نتائج دقيقة إلى درجة كبيرة، وهو ما جعل كاتب هذه السطور يتبناها في دراسته التطبيقية حول (عبد الصبور وإليوت) موضوع هذا الكتاب [منذ سنوات عشر مضت]، وإن كان هذا لا يعني أن كاتب هذه السطور يصادر على معطيات المدارس الأخرى، بل أجدني بعد هذه السنوات العشر، أكثر ميلاً للمدارس الحداثية الأمريكية والشرقية، لأنها تتخطى الجمود، وتفتح آفاقًا أوسع لدراسات الآداب المقارنة.

ولعلنا نعود إلى مقال " ويلك" ـ مرة أخرى ـ فنقف أمام هجومه على الأدب المقارن، ووصفه له بأنه في أزمة، وذلك حين يهاجم المدرسة الثقافية، وبالتحديد جهود " فان تيجم Van Tieghem "، حيث يصف المدرسة الفرنسية بأنها مقيدة لدراسة الأدب المقارن، لأنها ـ حسب مفهومه ـ تقتصر على المصادر والمؤثرات فقط، وتلغي علاقات الشبه والهويات والتوازيات بين كاتب وكاتب آخر، وتقتصر على كاتبين من بلدين مختلفين. وينبغي الإشارة هنا إلى أننا ننتقد المدرسة الفرنسية الآن في نهاية القرن، أي بعد ظهور معارف كثيرة لم تكن متوفرة آنذاك، وبالتالي فإننا لا نرفض المدرسة الفرنسية كلية، بل نرى أن عنصر اختلاف اللغة ينبغي أن يكون الأساس في اختيار موضوعات المقارنة، وأيضًا خلاف بلد الكاتبين موضوع المقارنة، حتى تكون هناك لمقارنة ثقافات وحضارات مختلفة، ونحن في تراثنا العربي نسمي " المقارنة " بين كاتبين في لغة واحدة، "موازنة"، وليس " مقارنة ".

٢ـ المدرسة الألمانية: زامنت المدرسة الألمانية المدرسة الفرنسية، أو ربما سبقتها بقليل، لكنها أخذت توجهًا متعصبًا، جعلها محاصرة داخل حدودها. فقد تبنت نظرة متعصبة للجنس الآري، وانطلقت في إطار التوجه السياسي النازي، حيث الاعتقاد بأن الأدب الألماني هو الأعظم، وأن الآداب الأخرى هامشية، وأنه عند المقارنة بين نص ألماني وآخر غير ألماني، يجب الوضع في الاعتبار أن المقارنة ليست بين نصين متساويي القيمة، لأنهما يعبران عن حضارة سائدة وأخرى تابعة، ولذلك حوصرت المدرسة الألمانية، رغم سبقها الزمني وريادتها في استخدام المصطلح، وإصدار أول مجلتين متخصصتين في الأدب المقارن، وأصبح استقبال المدرسة الفرنسية في جميع أنحاء العالم هو المتوقع، لأنها شكلت الأنموذج المثالي في هذا الوقت حتى الستينيات.

٣ـ المدرسة الأمريكية : بعد سيادة الأنموذج الفرنسي وفرضه لدعائم الأدب المقارن، جاءت المدرسة الأمريكية لبث دماء جديدة في عروق المقارنين المحافظين، حيث أعلى " هنرى ريماك Henry Remak " في عام ١٩٦١ ما يعرف باسم " مانيفستو الأدب المقارن الأمريكي " مُعَرِّفًا إياه بقوله : " إن الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود دولة معينة، وهو أيضًا دراسة العلاقة بين الأدب من ناحية، وبين فروع المعرفة الأخرى والمعتقدات، مثل : الفنون (الرسم، النحت، العمارة، الموسيقا)، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (مثل السياسة، والاقتصاد)، وعلم الاجتماع، والدين، والعلوم البحتة، إلخ... من ناحية أخرى، باختصار إنه المقارنة بين أدب وبين آداب أخرى، وهو أيضًا المقارنة بين الأدب وبين مجالات التعبير الإنساني الأخرى " •.

وبهذا التعريف المختصر من " مانيفستو الأدب المقارن الأمريكي " بدأت المدرسة الأمريكية مناوشاتها للمدرسة الفرنسية، بإعلانها عالمية القيم الأدبية، وفتحت الطريق أمام آفاق كبيرة للدراسات المقارنة التي لم تطرق من قبل، فلم تعد قاصرة على مقارنة نص أدبي بنص أدبي آخر من نفس جنسه، وإنما يمكن مقارنة الأجناس الأدبية المختلفة، وكذلك يمكن مقارنة نص أدبي بأي من المعارف والفنون المختلفة التي سبق ذكرها، فعلى سبيل المثال يمكن عمل دراسة مقارنة حول تأثير لوحة " الجرنيكا " على عدد من الأعمال الشعرية التي تأثرت بها، ويمكن عمل دراسة حول تأثير الشكل السيمفوني الموسيقي على قصيدة إليوت الشهيرة " الأرض الخراب "، ويمكن عمل دراسة على تأثير تمثال نهضة مصر على بعض الأعمال الأدبية المتأثرة به وبخاصة الشعرية منها، وهكذا من أمثلة مختلفة للدراسات التي لم تعد مقيدة بضرورة وضع عمل أدبي أمام عمل أدبي آخر من نفس جنسه، بل يمكن دراسة مصادر كاتب ما أو عمل أدبي ما في آداب وفنون أخرى ـ وهي فكرة تطورت عن المدرسة الفرنسية. كما أنهت المدرسة الأمريكية فكرة حتمية اللقاء التاريخي، إذ ليس من الضروري أن نقارن بين كاتبين سبق لأحدهما أن قرأ لآخر أو عرف لغته أو ترجمت أعماله للغة الكاتب المتأثر، إذ يكفي أن تكون هناك تشابهات وتقاربات بين عملين، أو بين إبداع كاتبين أو أكثر، لعمل دراسة مقارنة.

• ـ سوزان بيزنت ، ص ٣١ .

وترى المدرسة الأمريكية أن اختلاف اللغة ليس شرطًا أساسيًا، إذ يمكن دراسة تأثير كاتب أمريكي على آخر بريطاني، رغم استخدامهما للغة الواحدة، ويرى " تيرى إيجلتون Terry Eaglton " أن الأدب المقارن لم يعد يعتمد على الحدود الجغرافية، وأن الأدب أدب، ويتساءل: " هل من السهل الآن تصنيف نص أدبي بأنه أدب إنجليزي؟ لقد كان الأدب الإنجليزي فيما مضى يعني الكتابات المعروفة منذ " بيوولف Beowulf " وهو عمل أدبي ـ قصيدة ملحمية ـ وصل إلينا مدونًا باللغة " الإنجليزية القديمة old English " والتي كانت أقرب للهجة منها إلى لغة متكاملة، وصولاً إلى أعمال فيرجينيا وولف ". ويعود إيجلتون إلى السؤال التقليدي القديم: " ما الذي نصفه بأنه إنجليزي English؟ هل هو الأدب الذي يستخدم اللغة الإنجليزية مهما كان كاتبه أو بلده؟ هل هي الكتابات التي تكتب داخل حدود إنجلترا؟ وماذا عن " ييتس Yeats " وهو أيرلندي، غير أنه علامة من علامات الشعر الإنجليزي الحديث؟ وهل ما يكتب كاتب أمريكي لا يدخل تحت تسمية إنجليزي؟"

إن الإجابة على هذه الأسئلة تعني أنه ينبغي علينا أن نتصور أدب حضارة ما أرفع من أدب حضارة أخرى، ما دامت اللغة واحدة، حتى جاء إدوار سعيد ليعلن : " لقد حان الوقت لأن نحذف من أجندة الدراسات الأدبية والنقدية فكرة الأيديولوجيا، ونلقيها وراء ظهورنا ".

ومن ثم عاد ظهور الأدب المقارن بقوة من أوربا وأمريكا الشمالية لدراسة الآداب المختلفة مقارنة ببعضها البعض، دون أية نظرة أيديولوجية عنصرية، ووقفت الجامعات في أمريكا الشمالية معضدة لهذه المدرسة، فخصصت كورسات خاصة للأدب المقارن، بل أُنشيءت في بعض الجامعات أقسام خاصة مستقلة بدراسات الأدب المقارن. •

٤- المدرسة الإنجليزية: المدرسة الإنجليزية مدرسة غير متميزة، وإن كانت موجودة حتى الآن، ويظهر نشاطها الحقيقي داخل أقسام اللغة الإنجليزية في جامعات إنجلترا، وهي مدرسة ظهرت متأخرة نسبيًا، بعد ازدهار المدرسة الأمريكية، أما عدم تميزها، فلأنها لم تقدم إسهامًا حقيقيًا خاصًا بها، وإنما تأرجحت، لتأخذ نمطًا وسيطًا بين شكلانية المدرسة الفرنسية، وتاريخية

• - سوزان بيزنت، ص ٧.

المدرسة الأمريكية، على أن هذا الطريق الوسيط لم يمنع بعض أقسام اللغات الإنجليزية بجامعات إنجلترا من أن ينتمي للمدرسة الأمريكية.

ولعل الإضاءة والإضافة الجديدة التي تميزت بها المدرسة الإنجليزية هي ما يعرف باسم "الموضعة Placing " حيث يُعرف " سيجرت برو Siegbert Prawer " الموضعة بأنها الإضاءة المتبادلة لعدة نصوص، أو لسلسلة من النصوص، بحيث توضع جانبًا إلى جنب، وبالتالي يكون فهمنا أعظم كلما وضعنا جنبًا إلى جنب أكبر عدد ممكن من الأعمال (المختلفة إلى حد كبير)، أو عدد من الكتاب (المختلفين)، أو عدد من أعمال التراث الأدبي (المختلف والمتنوع). •

٥- المدرسة الشرق / أمريكية أو " متعددة المناهج Polysystem ": منذ مطلع الثمانينيات، ومع المد الكبير للموجات النقدية المتعاقبة في العالم أجمع وفي الغرب (أوروبا وأمريكا الشمالية خاصة)، حدث نوع من الإهمال لدراسات الأدب المقارن، وقل الاهتمام به، بل وكاد أن يبتعد تمامًا عن دائرة الضوء، غير أنه بدأ يلمع في الشرق، وبدأت مدارس شرقية للأدب المقارن في الظهور، غير أن نقطة البدء لانتشال الأدب المقارن من ركوده، جاء من حركة مشبوهة متلونة بالثوب الأمريكي وباللغة الإنجليزية، وصادرًا من جامعة هارفارد، وذلك في شكل نظرية " تعدد المناهج Polysystem " التي وضعها " إيفن ـ زوهار Even – Zohar "، وروج لها تلميذ " توري toury ". لكن الحقيقة أن كلا من " إيفن — زوهار " و " توري " ليسا إلا أستاذين في جامعة تل أبيب العبرية، وهما حتى يضمنا نجاح نظريتهما، كتبا باللغة الإنجليزية، وأصدرا كتابهما من مطبعة جامعة هارفارد. وخلاصة النظرية أن الأدب المقارن يجب أن يعتمد أساسًا على دور الترجمة، وأن تكون الأعمال المترجمة طبقًا لعدد متنوع من المناهج، بحيث تهدف في النهاية إلى وصول النص المترجم إلى القارئ المتلقي بالمفهوم الحضاري الذي يريده المترجم، وليس النص في سياقه الأصلي، وبالتالي يمكن عمل إحلال Replacement لبعض أنساق النص الأصلي، لتتواءم وثقافة المتلقي، أو يمكن الحذف أو الإضافة، وبالتالي فالنص المترجم ليس نصًا واحدًا وإنما عدة نصوص مترجمة، فيمكن أن نجد مثلاً خمس أو عشر مسرحيات لشكسبير اسمها " هاملت " وهي مختلفة عن بعضها البعض، حسب ما يتطلبه المترجم من النص، وحسب رؤيته الرقابية في توجيه قارئه،

• - سوزان بيزنت، ص ٧ .

وهي بالفعل نظرية Didactive & Directive تعليمية وتوجيهية، حيث يتم اختيار أعمال بعينها، لترجمتها من اللغات المختلفة إلى العبرية، وليس العكس، لأن الهدف عنده هو القارئ العبري الذي يريدون له ثقافة معينة، حتى لو أدى ذلك لتغير النصوص المترجمة، ثم يأتي دور الأدب المقارن، حيث يقوم المقارن باختيار نصوص معينة لا تتعارض في فكرها عن الثقافة العبرية اليهودية، وإذا تعارضت بعض أجزائها، يطبق عليه ما سبق ذكره من حذف أو إضافة أو استبدال. كما يمكن عمل الدراسات المقارنة بين الأعمال المترجمة طبقًا لهذه النظرية والأعمال العبرية اليهودية، وبالتالي فهذه النظرية تهمل النص الأصلي الذي يسمى في علم اللغة ودراسات الترجمة (S.L) اختصارًا لمصطلح Source Language، ويصبح الاهتمام الوحيد بما يسمى (T.L) أي Target Language، فهي نظرية أحادية الاتجاه وليست ثنائية، لأن النظريات الأخرى تعتمد على S.L&T.L بينما تعتمد هذه النظرية على T.L فقط، وهي تقترب من العنصرية، وإن لم يُعلن ذلك.

ولعل القائمين على الأدب العبري يرون أن ذلك الأدب هو مركز الاهتمام، وربما مركز الكون، ولا يعطون أهمية تذكر لأي آداب أخرى، ما دامت ستنقل للقارئ العبري حسب ما يتراءى لهم: دارسين ومترجمين. وخطورة هذه المدرسة تكمن في أنها لم تكتف بتوجيه القارئ / العبري / اليهودي / الإسرائيلي فقط، وإنما اتخذ روادها من الإنجليزية لغة، ومن أمريكا مكانًا لترويجها عالميًا، وبالفعل انتشرت هذه النظرية في السنوات الأخيرة هذه على أنها نظرية أمريكية ليبرالية،بل إن بعض مترجمينا المصريين يتبعونها، دون معرفة أصولها المشبوهة، والبعض يدرسها في بعض أقسام اللغة الإنجليزية من منطلق أنها نظرية أمريكية، خاصة إذا عرفنا أن علماء كبارًا مثل " ليفيفر Lefevere و " سوزان بيزنت Susan Bassnnett " يشيرون إليها بالمدح أحيانًا (عند سوزان بيزنت)، بالمدح والقدح أحيانًا أخرى (عند ليفيفر)، باعتبارها إحدى النظريات المعاصرة، ويبدو لي أن الأمر ليس مصادفة، وأنه حينما تلجأ إسرائيل للمشهد الثقافي الأمريكي من أجل تمرير نظريتها المشبوهة، فهي تفعل نفس ما اعتادت أن تفعله دائمًا، فأمريكا هي البوابة السحرية لإسرائيل، حتى في تزوير الثقافة.

ونحن كعرب، عندما ننظر لهذه النظرية، نشعر بأنها تعبر عن حضارات ضعيفة تخاف من مواجهة الآخر، لذلك تختار ما يترجم لها، وتحذف أو تستبدل ما لا يتفق معها. إن هذه

النظرية خير تعبير عن المواجهة الحضارية والثقافية بيننا وبينهم، إنها تعبير عن موقفنا من الآخر، خاصة إذا عرفنا أن عددًا كبيرًا من الأعمال التي تمت ترجمتها إلى العربية في حقبة الثمانينيات كان لكتاب أمريكيين وأوروبيين من أصول يهودية، مع تهميش الترجمة من العربية، ومن الكتاب العالميين الإنسانيين المتحضرين والمعتدلين إلى العربية، وهي إحصائية قدمها توري نفسه في أحد كتبه، وبالطبع دون أن يقدم تفسيرًا لها.

٦- المدارس الشرقية: تعتبر المدارس الشرقية مدارس خالصة من التأثير الأمريكي، وقد ظهرت وازدهرت في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، وأفادت مما سبقها، خاصة المدرستين الفرنسية والأمريكية، ومع اضمحلال المدرستين سابقتي الذكر، ارتفع نجمها، بالإضافة إلى مدرسة أمريكا الجنوبية، وهي مدارس يمكن أن نطلق عليها مدارس العالم الثالث؛ لأنها تمركزت في: اليابان، والصين، والهند، وأفريقيا، وجزر الكاريبي، وهي في ذاتها مدارس متنوعة، إذ إن كلاً منها تختلف عن غيرها في أنها مرتبطة بشكل أو بآخر بأدبها القومي في علاقته بالآداب الأخرى ومن المؤكد أنها مدارس لا ترى أن أوربا أو أمريكا الشمالية هما مركز الكون، هي رافضة تمامًا لأفكار الغرب الخاصة بعنصرية الأدب، أو العنصرية بصفة عامة.

ولعل أهم تلك المدارس مدرسة الهند، وأمريكا اللاتينية، ثم اليابان والصين وأفريقيا. هذه المدارس التي ترى أنها تحررت من المستعمر الغربي، وعليها أن تقارن آدابها على قدم المساواة مع آداب الغرب. وقد ارتبط الأدب المقارن في هذه البلاد بظهور القوميات، خاصة القومية الهندية الحديثة، فلا شيء غير الأدب المقارن يظهر الهوية القومية ويبرزها، ويجعلها في إطار المساواة مع الآداب التي كانت تعتبر نفسها متفوقة على غيرها "Superiority". فعنصر التفوق هذا ألغاه الأدب المقارن في هذه الفترة، لسبب سياسي أيديولوجي محض، حيث ارتبط بفكرة هيجل القائلة بأن حضارة العالم الثالث ـ والأفريقي الأسود خاصة ـ " حضارة ضعيفة " وهي مقولة فاشلة تمامًا "، ويدحضها مفكرون من أوروبا وأمريكا نفسها، فالغرب الآن يحاول مصالحة العالم الثالث، وأفريقيا تحديدًا، ولذلك هناك اهتمام كبير بآدابها، ولكن تلك المكتوبة بالإنجليزية والفرنسية، ثم الأسبانية.

وعندما تشير الكتابات النقدية الغربية إلى أفريقيا، فهي بالطبع تستثني العرب، بينما الاهتمام الأكبر مركز على دول سونيكا، ونادين جوردمير، وبصفة عامة،فإن هذه المدارس الشرقية لم تقدم نفسها للعالم على الوجه الأكمل، ربما لمحدودية انتشار لغاتها مقارنة بانتشار الإنجليزية، ثم

الفرنسية، لكن عددًا كبيرًا من نقادها يقدم هذه المدارس للغرب خلال الكتابة بالإنجليزية والفرنسية. ولنا أن نعلم أن الأدب الياباني الآن من أكثر الآداب المنتشرة في الغرب وفي أمريكا عن طريق الترجمات السريعة إلى الإنجليزية، كما أن الأدب المقارن في اليابان يعيش مرحلة ازدهار، وكذلك الهند، ولا يبقى إلا الدور العربي وإسهامه في مجال الأدب المقارن.

(٧)

من المسميات الإيجابية للأدب المقارن، أنه دائم التجدد، وقابل للتعامل مع المعطيات الحداثية دائمة التغير. وكما نعرف أنه بدأ غربيًا أوربيًا، ثم انتقل إلى أمريكا، وها هو يزدهر في العقدين الأخيرين في دول العالم الثالث، والشرق بصفة خاصة. وكما وجدنا، لم يتوقف الأدب المقارن عند مدرسة واحدة، بل تعددت مدارسه، وتعددت بالتالي قواعده. إن سوزان بيزنت تؤكد أن الأدب المقارن ليس إلا مرحلة حتمية في القراءة، وذلك من خلال التعرف على سوق الكتاب العالمي أو من خلال الترجمات (المتاحة)[٥].

لكن هذه القراءة ليست استاتيكية، بل ديناميكية / متجددة، فهي قراءة في الكتاب العالمي (أي مجمل ما يصدر في العالم)، وهي إعادة قراءة عند مقارنة النصوص المختلفة بعضها ببعض، وهي قراءة إبداعية جديدة، نصل إليها بعد مقارنة النصوص، من خلال النتائج، إنها قراءات متنوعة متجددة.

ولذلك فالأدب المقارن يفتح لنفسه آفاقًا جديدة، تتماثل ونظرية الأدب المتجدد دومًا. ومن هذا المنطلق، يمكننا تقسيم مدارس الأدب المقارن إلى ثلاثة أقسام:

١- مدارس تقليدية ريادية (وتضم المدرستين: الفرنسية، والألمانية).

٢- مدارس حداثية (وتضم المدرستين: الأمريكية، والإنجليزية).

٣- مدارس ما بعد حداثية (وتضم المدارس الشرقية: الشرق أمريكية، أو الشرقية الخالصة بتنويعاتها).

ومنذ السبعينيات وإلى الآن، تلاحقت أمواج هائلة ومتنوعة من الفكر النقدي، موجة تلو الأخرى، كل موجة تفيد مما قبلها " وتصعد على بقاياها "، حسب تعبير

---

٥ - الأدب المقارن، ص ٢ .

سوزان بيزنت، إلى أن تأتي موجة تالية تفعل معها نفس القصة، فمن الشكلانية إلى النقد الجديد إلى البنيوية، إلى اتجاهات ما بعد الحداثة، ومن النقد النسائي، إلى التفكيكية، ومن السيمولوجيا، إلى التحليل النفسي، كل تلك الموجات ربما كان من الظاهر أنها أهملت دراسات الأدب المقارن، بل وربما نتصور أنها شغلت القارئ عنه، لكن الواقع أن الأدب المقارن يزداد مع تعاقب تلك الموجات النقدية صلابة وقوة، إذ تُفتح أمامه آفاق جديدة.

لقد أصبح دور القارئ الآن صعبًا، لكنه إيجابي، إنه ينطلق من هذه الموجات المتعاقبة لمقارنة النصوص الإبداعية المختلفة بعضها ببعض، وربما بعضها بالفنون الأخرى. إن هذه الموجات والاتجاهات يمكن للمقارن الجاد أن يستخدمها كمادة خام تفيده في عملية المقارنة بين النصوص، حيث يُعمل أسس المدرسة التي يتبناها بينما يمكن للتطبيقات أن تتم بحسب اتجاه نقدي مما سبق ذكره، فيمكن مقارنة النصوص بنيويًا، أو تفكيكيًا، أو تأويليًا، وهكذا، بحيث تصبح أداة المقارن هي الاتجاه النقدي الذي يتبناه والذي يتواءم وطبيعة النصوص موضوع المقارنة. وما يؤكد ضرورة الإفادة من هذه الاتجاهات والموجات النقدية أنها جميعًا تلغي فكرة الأدب المفرد، أو تقديس الأدب القومي، وعزله عن حركة الأدب العالمي، وخاصة مع تطور حركة الترجمة في العالم أجمع، وقديمًا، في العقد الثاني من القرن العشرين، عندما كان إليوت يؤسس لنظريته النقدية ويربطها بالمقارنة، كان يحدد أدوات الناقد الجيد في: " التحليل والمقارنة "، وهي الفكرة التي تبناها النقاد لأجيال متعددة بعد إليوت. فالناقد التطبيقي يحتاج إلى المقارنة، والنظرية الأدبية تقودنا في النهاية إلى نقد تطبيقي، نستطيع من خلاله تحليل النصوص وقراءتها. إن نظرية الأدب في مفهوم " ما بعد الحداثة Post Modernism كما يسميها إيهاب حسن، أو كما يسميها البعض " ما بعد المرحلة الاستعمارية Post Colonialism " لا تتوقف عند أدب بعينه دون آخر، ولا تتوقف عند فروق عنصرية بين آداب عظيمة وأخرى هامشية، إذ إنها لا تُفهم إلا من خلال علاقاتها بآداب أخرى، إنها نقض للمركزية الواحدة لأدب يسود غيره، ونقض لمركزية الدول المستعمرة لدول ضعيفة أو متخلفة، ونقض لفهم نص معزول بذاته، بل لا بد للنص من أن يتعانق مع نصوص أخرى، لنفهم من ورائه واقعًا حضاريًا شاملاً، لذلك فإن العلاقة بين نظرية " ما بعد الحداثة في الأدب – Post

modernist Literary theory " وبين دراسات الأدب المقارن لا تظهر بوضوح وقناعة إلا من خلال "Cross-Cultural Stuidies" أو ما يعرف بـ (CCS) "الدراسات عبر الحضارية " التي ترى العالم كله قرية صغيرة، كما يقول السياسيون والإعلاميون. فلا يمكن فهم حضارة ما إلا من خلال علاقاتها بحضارات أخرى مختلفة ومتنوعة (كما سبق توضيح ذلك).

ونلاحظ أن نقاد ما بعد الحداثة في التسعينيات يركزون كتاباتهم حول الأدب المقارن من الناحية التنظيرية أكثر من التطبيقية، وذلك من خلال الدراسات عبر الحضارية، والمتمثلة في دراسة تداخل الآداب والحضارات. إنهم يشيرون إلى ضرورة الوصول لفهم الحضارات المختلفة، من خلال مقارنة النصوص المختلفة والمعبرة عن هذه الحضارات. وبالتالي جاءت مرحلة التسعينيات ليرتفع الأدب المقارن الذي حاول الغرب تجاهله منذ الثمانينيات، وليتربع على عرش النظرية الأدبية فيما بعد الحداثة بالدراسات المقارنة قائلاً: " هناك نوعان من المقارنة: مقارنة القياس وهي التي تحلل الموضوع إلى وحدات لكي ترسي علاقات المساواة، ومقارنة النسق وهي التي تؤسس لأبسط العوامل وتهتم بالاختلافات، ولقد كرست الدراسات المقارنة في الماضي للنمط الأول، والآن على الدراسات المقارنة أن تحذو حذو النسق الثاني " ([6]).

إن الدراسات المقارنة في مفهوم ما بعد الحداثة تنحو نحو مقارنة النسق، حيث تعيد قراءة ما سبق كتابته في الرحلات والمذكرات، وحتى اليوميات وغيرها من أعمال لم يكن يهتم بها الأدب المقارن، وذلك لاكتشاف العالم الجديد. ويؤكد " تودوروف " أن مثل هذه الدراسات المقارنة سوف تقودنا إلى أن نكتشف أن وراء كل نص نصوصًا فرعية كانت مؤثرة في ذلك النص أو غيره، فمن خلال هذا الاكتشاف لـ " نصوص البحثية Surface Structure " ذات البنية التحتية، يمكننا معرفة البعد الحضاري في مثل هذه الأعمال.

إن هذا المفهوم يجعلنا نفهم الربط الوثيق بين الأدب المقارن في نظرية ما بعد الحداثة والتناص، بل إن التناص سيكون هو المفتاح الملكي لدخول النصوص الإبداعية وتحليلها، أي نص ظاهري يحوي في داخله (في البنيه التحتية) عدة نصوص أو ثقافات أو حضارات متنوعة. كل أسهم بقدر في إنتاج دلالة " النص الماستر Master text "، أو " النص المسيطر "، فإذا ما تم

---

[6] - سوزان بيزنت ، ص ١٢٥ .

مقارنة عدة نصوص متنوعة (تشابهًا أو اختلافًا)، فسوف نكتشف عوامل جديدة ـ من خلال التناص ـ هي التي أنتجت النصوص الأصلية موضوع التحليل. بل قد تصل بنا نظرية ما بعد الحداثة عند وقوفها عند التناص إلى أن يكون موضوع المقارنة نصًّا واحدًا فقط، وذلك إذا توصل المقارن بالتحليل والمقارنة إلى النصوص التحتية. إن مثل هذه المراحل النقدية في تحليل النصوص الإبداعية في إطار الدراسات المقارنة، يفتح أمام الأدب المقارن مجالات كبيرة. فما المانع أن يكون التحليل النقدي للأعمال المقارنة بنيويًا، أو لغويًا، أو تفكيكيًا، أو تأويليًا، أو حسب معطيات النقد النسائي؟ إن دراسات الأدب المقارن في نظرية أدب ما بعد الحداثة لا تنفصل عن الأمواج والمداخل والاتجاهات النقدية الجديدة، بل تحتويها وتوظفها لخدماتها.

(٨)

" يجب على الأدب المقارن مع نهاية القرن أن يكون تابعًا لفرع دراسات الترجمة ".
(سوزان بيزنت).

في محاولة يائسة، تحاول أمريكا استعادة قبضة يدها على دراسات الأدب المقارن، فبعد أن أفل نجمها كمركز لهذه الدراسات في عقد الثمانينيات، نتيجة لتعمدها إهمال الأدب المقارن لصالح مفاهيم عنصرية معولة (كما سبق وأن بيّنا)، تحاول في السنوات الخمس الأخيرة أن تظهر في دائرة الضوء مرة أخرى، لاستعادة مركزها وسلطتها، وقد سبق و أن رأينا محاولة هذه الاستفادة في تدعيم نظرية العبريين الإسرائيليين " إيتامار إيفن — زوهار "، وتابعه " توري "، ومحاولة إلباس هذه النظرية الثوب الأمريكي لضمان الشرعية العالمية في ظل القومية الأمريكية، ومع هدم هذه النظرية، ظهرت محاولات جادة لانتزاع الترجمة من سطور علم اللغة، ظهر أساتذة كبار مثل "نيومارك"، و " ليفيفر" و " سوزان بيزنت" يؤيدون انتزاع الترجمة من سجن علم اللغة، وضمها إلى حقل الأدب المقارن، باعتبار أن دراسات الترجمة هدفها قارئ مستقبل له حضارة، ويستقبل من خلال الترجمة حضارة وافدة، وبالتالي فالترجمة لم تعد بعد مجرد نقل تراكيب لغوية من لغة إلى أخرى، وإلا كيف نترجم مثلاً الاستعارة والتورية، وكل فنون البلاغة؟ وكيف نترجم نصًا مليئًا بالتناص و " الإلماح Allusion "؟

إن ترجمة لغوية تقليدية لن تكون ناجحة مع مثل هذه السياقات، وبالتالي فنحن في حاجة إلى ترجمة " عبر – حضارية "، أي مرتبط بحقل الأدب المقارن.

وبالفعل ظهرت كتابات كثيرة في هذا المجال، وانصبت معظمها (كالمعتاد) على التنظير أكثر من التطبيق، حتى ظهر ما يعني " الدراسات الترجمية Translational Studies " أو " دراسات الترجمة Translation Studies "، وهي المتعلقة بنظريات الترجمة وأفضلياتها وتقنياتها، ولعل أبرز مثل على ذلك ما سبق ذكره عند الحديث عن نظريات "Polysystem " في الأدب المقارن من أن المحاولات الأخيرة لأساتذة الدراسات الترجمية، وهي التي يأملون من ورائها تهميش الأدب المقارن مرة أخرى، وجعله موضوعًا تابعًا لموضوع ينبغي في نظرهم أن يكون هو الأساسي.

إن " سوزان بيزنت"، وبتأييد من " ليفيفر "، تعلن في نهاية كتابها " مقدمة في الأدب المقارن" عن أنه قد حان الوقت لينزوي الأدب المقارن، وأن يكون جزءًا تابعًا لدراسات الترجمة، التي ينبغي بدورها أن تكون هي الموضوع الأساسي.

والحقيقة أن " سوزان بيزنت "، ومعها " ليفيفر " لم يتعلما من تاريخ الأدب، ومن الأدب المقارن، رغم أنهما من كبار أساتذة الأدب المقارن. إن الأدب المقارن يتسع ليضم في عباءته الكثير، لكنه لا ينطوي تحت عباءة أخرى.

إن دراسات الترجمة التي خرجت من عباءة علم اللغة، يمكن لها أن تخرج من عباءة الأدب المقارن، مع استمرار تبعيتها لها لأن نظريتها على الآن معتمدة على / ومنبثقة من الأدب المقارن. قد تستقل وتكون موضوعًا بذاتها، لكننا لا نتوقع أن يتقهقر الأدب المقارن، ليصبح تابعًا لدراسات الترجمة، وبالتالي فإننا نرفض فكرة " سوزان بيزنت"، و " ليفيفر" غير الموضوعية، والمعتمدة على آمال غير منطقية.

د.جمال نجيب التلاوي

Select Bibliography

- Bassnett Susan., Comparative Literature Balckwell, Oxford & Cambridge, ١٩٩٣.
- Ember , Carol R.Cross-Cultural Research Method, Alta Maria , ٢٠٠١.
- Gentzelor , Edwin., Contemporary Translation Theories , Routeledge & Kegan Plaul , London & New York , ١٩٩٣.

إن شهرة إليوت باعتباره كاتبًا كبيرًا ؛ لا تخفى على أحد. ومن هنا فقد عُني به الكثير من الدراسات الأكاديمية. أما هذه الدراسة، فلم تهتم بإليوت في حد ذاته وإنما عُنيت بتأثيره على كاتب آخر ؛ إلا وهو صلاح عبد الصبور. ولم تكن الدراسات الأكاديمية العربية حول إبداعات صلاح عبد الصبور بأقل من تلك التي أولت إليوت اهتمامها ؛ فصلاح عبد الصبور رائد متميز من رواد الشعر العربي الحديث، ناهيك عن كونه ناقدًا وكاتبًا مسرحيًا، وهو أيضًا مبتكر لأسلوب فني جديد للكتابة في الشعر العربي الحديث، وهذا ما جذب أنظار الأكاديميين العرب وغيرهم. أما عن دوره ناقدًا ؛ فقد كتب عبد الصبور ما يسمى بالدراسات النقدية والأدبية، بيد أنه ـ خلاف إليوت ـ لم تكن له نظرية نقدية متميزة، وقد كان مسرحه الشعري يمثل المساهمة الأولى في المسرح الشعري العربي بعد المسرح الشعري لجيل الرواد.

ولا نزعم أن هذه الدراسة هي الأولى من نوعها فيما كُتب عن المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، بل هي إحدى الدراسات النقدية التي تدخل في إطار الأدب المقارن، ولهذا فإن محور اهتمامها هو التأثير النقدي و الأدبي لإليوت على الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور، وإلى أي مدى كان هذا التأثير ؛ فثمة أمران مهمان حفزا الباحث على اختيار هذه الدراسة ؛ وهذا الموضوع تحديدًا، أما الأول فيتمثل في الدراسات السابقة التي عالجت المقارنة بين أعمال إليوت وعبد الصبور ؛ وبالتحديد أعمالهما الشعرية، ومن بين هذه الدراسات:

– مختارات من الشعر العربي الحديث ـ الدكتور / م.م،بدوي – جامعة اكسفور Oxford University ١٩٧٠م.

– دراسة نقدية للشعر العربي الحديث – الدكتور / م.م.بدوي – جامعة كمبريدج Cambridge University ١٩٧٧م.

– الأدب العربي الحديث والغرب – جريدة الأدب العربي – الجزء الثاني ١٩٧٧م.

– ثمة دراسة مشابهة أجرتها إيريا لويا Arieh Loya حول تأثير إليوت على شعر بدر شاكر السياب، نشرت في مجلة العالم الإسلامي، جزء ٥٦، عدد ٣ يوليو ١٩٧١م.

وهناك أربع دراسات فقط تتناول تأثير إليوت على المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، سبقت هذه الدراسة التي بين أيدينا الآن، منها دراستان لم تكونا بمتناول الباحث: الأولى مقال كتبه " لويس تريمن " وهو ناقد إنجليزي تحت عنوان " شاهد على الأحداث في مأساة الحلاج، وجريمة قتل في الكاتدرائية "، والتي نشرت في مجلة العالم الإسلامي. ويشير لويس في هذا المقال إلى دراسة أخرى – لم يتوفر عليها الباحث – تناول فيها فاضل تامر ([٧]) الموضوع نفسه، واختار خليل سمعان " جريمة قتل في بغداد "، بديلاً عن " مأساة الحلاج " التي كتبها عبد الصبور، وذلك محاكاة لمسرحية إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية "

ولحسن الطالع توفرت لدى الباحث مقدمة هذا العمل، ولم يكن مقال الدكتور / عبد الحميد إبراهيم " الحلاج وبكيت "، المنشور باللغة العربية أقل أهمية من سابقه المنشور في مجلة فصول – القاهرة، عام ١٩٨٥م.

صب الباحثان جهديهما على مقارنة المسرحيتين سابقتي الذكر فقط، فهما دراستان غير شاملتين، لذلك لم يكن بوسع الباحث أن يُعول عليهما كثيرًا، حيث إن هناك أربع مسرحيات لكل كاتب منهما، وهكذا تحاول هذه الدراسة أن تجبر النقص، فهي دراسة مقارنة شاملة لمسرحيات عبد الصبور وأعمال إليوت (مسرحًا وشعرًا ونقدًا).

يبقي السبب الثاني الذي دفع الباحث دفعًا لهذه الدراسة، وهو إفصاح صلاح عبد الصبور نفسه عن تأثير إليوت في أعماله خاصة المسرح ؛ ففي كتابه " حياتي في الشعر " ([٨]) يكاد إليوت

---

[٧] - شفيق فريد، ماهر – تأثير إليوت – فصول – مجلة النقد الأدبي – قضايا الشعر المعاصر، جزء [رقم ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١يوليو ١٩٨١ ص ١٩٢ .

[٨] - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة الجزء الثالث، دار العودة، بيروت ١٩٧٧م.

وأعماله؛ يكشفان عن نفسيها من خلال صفحات الكتاب كما يتراءى للباحث، إذ يُعرب صلاح عبد الصبور عن افتتانه بكتابات إليوت المسرحية والشعرية والنقدية، ويؤكد تأثيرها عليه فنيًا. وعندما يناقش بعض القضايا النقدية مثل " الأصالة "، " الأسطورة "، واستخدامهما في الشعر أو المسرح، فهو يكرر آراء إليوت.

ولا يجد غضاضة في ضرب بعض الأمثلة التطبيقية من شعره الذي كان لشعر إليوت تأثيره عليه، في جزء منفصل من كتابه سابق الذكر. وفوق كل هذا، فهو يشير إلى إعجابه بمسرحية إليوت " حفل الكوكتيل "، في صفحة ٥٧، ولمزيد من التفاصيل، نحيل القارئ إلى الصفحات التالية من الكتاب المذكور (٤٩,٥٧,٦٠,٦٢,٩٠,٩١-٩٢,١١٦,١١٣,١٤٣,١٦٥,١٧٩,١٨٤-١٨٨,٢١٢,٢١٤).

وكذلك يكرر إعجابه بإليوت وتأثيره عليه في أكثر من موضع من كتابه " على مشارف الخمسينيات "، خاصة تأثير مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية "[٩] " Murder in The Cathedral" على مسرحه الشعري.

وعلاوة على هذا التصريح الواضح، ثمة برهان آخر يؤكد تأثير إليوت على أعماله المسرحية، ألا وهو مقالاته الخمس التي تناول فيها إليوت وأعماله من عام ١٩٦١ وحتى ١٩٧١[١٠] وفوق كل هذا تظل ترجماته لبعض أعمال إليوت، دليلاً واضحًا على هذا التأثير.

ترجم من بين ما ترجم عنه " قصيدة حب لـ ج ألفريد بروفورك The Love song of J.Alfred Prufrok "[١١]، " الأرض الخراب "[١٢] " the waste Land " في سلسلة المسرح العالمي التي تصدر من الكويت (١٩٨١)[١٣].

أما عن عدم توافر الدراسات النقدية المتصلة بالموضوع ؛ فكان سببًا جوهريًا آخر لهذه الدراسة – ومن هنا؛ لم يكن أمام الباحث من بد سوى الإعداد الكلي على إبداعات كل من الكاتبين ؛ أي أن النص هو الأساس. وقد تناولت هذه الدراسة تأثير إليوت – مسرحًا وشعرًا ونقدًا

---

[٩] - صلاح عبد الصبور، على مشارف الخمسينيات، دار الشروق بيروت، القاهرة، ١٩٨٣ ص ٨١-٨٤.
[١٠] - السكوت، حمدي، جونز مارسدن jones Marsden، ببلوجرافيا صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الشاعر والكلمة، جزء ٢ رقم ١ أكتوبر ١٩٨١م ص ٢٨٣-٢٩٦.
[١١] - ماهر شفيق فريد، المرجع السابق، صفحة ١٨.
[١٢] - صلاح عبد الصبور، فصول، الشاعر والكلمة، المرجع السابق، صفحة ٢٦٦.
[١٣] - ماهر شفيق فريد، فصول، المرجع السابق، ص ١٨١.

– على المسرح الشعري عند عبد الصبور، بيد أن المسرح الشعري لدى إليوت، كان أوفر حظًا لاتصاله المباشر بنظيره عند كاتبنا العربي.

تقع هذه الدارسة في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، يعالج الفصل الأول المفاهيم الدرامية لدى الكاتبين، بينما يعالج الفصل الثاني التأثيرات الدرامية، أما التأثيرات الفنية في الكتابة فقد عُني بها الفصل الثالث.

المفاهيم الدرامية

بين إليوت وصلاح عبد الصبور

الفصل الأول

في مقاله " الشعر والدراما "، يوضح إليوت وظيفة الشعر في المسرح، قائلاً:

يجب أن يكون ثمة مبرر لاستخدام الشعر في المسرح حتى لو كان ترفًا أو زركشة وزخرفة، تمنح للمشاهدين الذين سيتمتعون بسماع الشعر والمشاهدة في آن واحد. والأهم من ذلك، يجب أن يكون المشاهدون مدركين كلية لوسيلة التوصل، لكي تصبح أنظارهم مشدودة بالحدث المسرحي. وعواطفهم مثارة بالمواقف بين الشخوص. [١٤].

ونلاحظ أن إليوت يؤكد منذ البداية على أهمية الشعر في المسرح، فهو عنده ليس بترف أو زخرفة بل جزء رئيسي في البناء الدرامي. فمن المعلوم أن المسرح الإغريقي – من الناحية التاريخية– كان يُكتب شعرًا، بيد أن الحال قد تغيرت بعض الشيء بعد مسرح شكسبير [١٥]، وحتى إليوت، الذي مهد له الطريق وليا بُتْلَر ييتس Yeats، و هذا ما يوضحه تشارلز إدوارد أوتري في كتابه " علامات مضيئة على طريق المسرح الحديث من إبسن حتى يونسكو Landmarks in Modern Drama , From ibsen to Yonesco ":

لقد نحي الاتجاه نحو استعادة الدراما الشعرية بالمسرح الحديث نحوًا صحيحًا (١٦)

ويذكر الناقد تشارلز إدوارد أوتري معلقًا على حالات المد والجذر التي مر بها المسرح الشعري من العصر الإليزابيثي حتى إليوت قائلاً:

بالرغم من أن نقادًا أوضحوا أهمية المسرح الشعري، وبالرغم من أن كتابًا عديدين كتبوا مسرحًا شعريًا، بالرغم من كل هذا، ليس من الصواب أن

١٤- Kermode , Frank , Selected Prose of T.S Eliot , Poetry and Dryden " , Faber & Faber London , ١٩٧٥ , P.I .

١٥ - يتخلل ذلك دور جون درايدن في فترة استعادة العرش Restoration مع بداية القرن الثامن عشر .

١٦- Aughtry, Charles Edwards , Landmarks in Modern Drama From Ibsen to Yonesco ., Houghton Miffilm Company., Boston ١٩٦٣ ,P.٣٨٦ .

نعتقد أن المسرح الشعري في أواخر العصر الفيكتوري قد بلغ أوج نضجه، أؤكد أن هذا لم يحدث. [17]

ثم يردف قائلاً:

لا يجد القارئ كبير جهد في معرفة سبب هذا، وذلك بالرغم من أن الفن المسرحي الأوربي كان يغلب عليه الطابع الشعري في القرن السابع عشر بجانب التأكيد على الأصالة، واتباع الشكل الذي يمثل الخبرة، دون الاهتمام بإعادة تقديمها، دون جعلها تعبيرًا عن خبرات الحياة اليومية. جاء تطور الاتجاه الواقعي في الأدب والفنون الأخرى في العصر الفيكتوري كما جسدها إبسن، جاء متكلفاً وغير مطابق للواقع المعاش آنذاك. ومع هذه الحقيقة، لم يكن بوسع المسرح الحديث أن يفعل الكثير.(١٨)

يكشف كلام تشارلز إدوارد هذا عن افتقار المسرح الحديث إلى المسرح الشعري، غير أن مثل هذا المبرر يفتقد إلى الصحة في مناح عدة: أولاً ليس من الصعب على المسرح الشعري التعبير عن تجربة عامة، وهذا ما لا يقبله إليوت في مقاله " الشعر والمسرح "، فهو يتوق إلى مسرح شعري يفهمه العامة والخاصة. إن الكاتب المسرحي يشحذ قلمه لجمهور معروف لديه مسبقًا، غير معني بأي نجاحات لديه قبل أن يدلي بدلوه في المسرح. [19]

من وجهة نظره أن لغة الشعر يجب أن تكون لغة حوار بين الناس، إذ يؤكد:

ما أتمنى أن يحققه هذا الجيل من كتاب المسرح معتمدين على ما لدينا من خبرات– هو أن يجد النظار في الحال أن بإمكانهم التحدث بلغة الشعر أيضًا وليس سماعه فقط – يقصد بذلك شعر المسرح الذي يشاهده – حينئذ يتحول

---

[17]- Ibid , P.P. ٤٨٦ – ٣٨٧ .
[18]- Ibid , P ٣٨٧ .
[19]- Kermode , Frank , op . cit., p.١٣٨ .

ويستنير عالمنا المنفر الكئيب. ولكي يتحقق هذا يجب ألا نترك الكاتب يُعْمِل قلمه في خلق عالم متكلف زائف. (٢٠)

تبقى وجهة النظر الثانية والتي يجب دحضها، تتعلق بواقعية إبسن ودعوته إلى كتابة المسرح النثري، فقد شاع فهم خاطئ أن إبسن كان رافضًا للمسرح الشعري هناك، مع العلم بأن معظم أعماله المسرحية جاءت قريبة من الشعر بمعنى أن أسلوبه وتصويره وتكثيفه الدرامي مناسب للمسرح الشعري ويتسم بالشعرية.

جاء عبد الصبور، وتبني وجهة النظر هذه، فهو يرى أن النقاد قد أساءوا فهم إبسن Ibsen، وقصروا فهمهم على جانب واحد من مسرحه.

ويعلل صلاح عبد الصبور هذا بأن إبسن Ibsen صاغ مسرحه صياغة شعرية. (٢١)

ويقول جي إل ستيان معلقًا على أسلوب إبسن في التكثيف ونظم الشعر في كتابه " عناصر الدراما Elements of Drama " قائلاً:

للجملة عند إبسن أربع أو خمس وظائف في آن واحد، فهي تلقي بظلالها على شخصية المتحدث، والمتحدث إليه، والشخصية التي يدور حولها الحديث، وهي تعطي للحبكة أبعادًا إضافية، علاوة على ما توصله من معنى سافر إلى الجمهور مخالفًا لما تتركه من انطباع عند الشخصيات. (٢٢)

بينما يعضد هذا وجهة نظر عبد الصبور، ثمة سؤال يطرح نفسه: هل الشعر يساعد العمل المسرحي أو لا؟

بالتأكيد، إن أثر الشعر في المسرح على الجمهور يماثل تمامًا أثر الكلمات في القصيدة، فهو يوسع من دائرة مدى وقوة المغزى الذي يرمي إليه

---

[٢٠] - Ibid , p. ١٤٧ .

[٢١] -صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ م ، ص ٢١٣ .

[٢٢] - Styan , J.L., the Elements of Drama, Cambridge university Press , Great Britain , P.١٢

المؤلف. إن المسرح الشعري – ولا شيء غير الشعر – بوسعه أن يصف أنماطًا من التفكير والمشاعر. [٢٣]

ويردف ستيفان قائلاً:

من المتعارف عليه أن أي إيقاع حديث قوي لا يعبِّر عن كثافة المعنى، ويكون شعرًا جيدًا إلا إذا حمل شحنة عاطفية زائدة. [٢٤].

وفي " تشريح الدراما Anatomy of Drama " يؤكد مارجوري بولتون:

إن القوة.. قوة اللغة تعبِّر عن التأثير الدرامي الذي يستخدم الأنماط المصاغة، والكثير من الصور المصاغة في قالب شعري، وليس أدل على ذلك من " أنطونيو وكليوباترا Antony and Cleopatra "، " عطيل Othello " المولود الأول لفراي the first born "، التئام شمل العائلة لإليوت The Family Reunion ". [٢٥]

كان للشعر مكانته هذه في المسرح، صاغ عبد الصبور وإليوت أعمالهما المسرحية شعرًا، وقد ساهم كلاهما في إحياء المسرح الشعري بعد طول غياب، فالأخير من عمالقة المسرح الشعري في إنجلترا وهو مسئول عن إحيائه بقوة بعد غياب دام ثلاثمائة عام، أي منذ العصر الإليزابيثي [٢٦] حسب رأي د.مولك، وكذلك فقد أعاد عبد الصبور للمسرح رونقه بعد جيل الرواد.

ثمة عناصر أخرى مشتركة، دفعت كليهما إلى كتابة المسرح الشعري، فكلاهما وقع تحت طائلة تأثير شكسبير، وكلاهما تاق إلى الخروج من هذه الدائرة، فكتب إليوت في إحدى مقالاته قائلاً:

في هذه الفترة فقط ما فتئت أدرك ضرورة تجنب أي تأثير لشكسبير. [٢٧]

---

٢٣ - Ibid , pp ٣١ - ٣٢

٢٤- Ibid . p ٩٤ .

٢٥- Boulton , Marjorie , The Anatomy Of Drama Routledge & Kegan Paul LTD London , ١٩٦٠ , P... ١٦١ .

٢٦ -Mullik , B.R,. T.S.Eliot's Murder in The Cathdral Critical studies , vol.VI , Delhiand others , S.cland Co., ١٩٦٢ , p.٣٦ .

٢٧ - Kermode , Frank , O p..cit ., p.١٣٩.

يقصد بذلك تأثير شكسبير على كتاب المسرح، والأكثـر مـن هـذا أن ييـتس يُرْجِـع سـبب فشل المسرح الشعري الإنجليزي في عصره إلى حذوه حذو شكسبير. [٢٨]

في إحدى مسرحياته المبكرة وغير المكتملة، بـدأ صـلاح عبـد الصـبور تجربتـه مـع المسـرح الشعري مقلدًا شكسبير في تصويره لشخصية " هاملت ".

وقبل كتابته " مأساة الحلاج " حاول كتابة مسرحية عن حرب الجزائر، غير أنه سـرعان ما تجاهلها لشعوره بأنه وقع في أسر شكسبير، حيث كتب شخصية مماثلة لشخصية " هاملت" [٢٩] وكذلك " يوليس قيصر " هو الآخر كان له نصـيب عنـده [٣٠]، ولـذلك قطـع العـزم علـى ألا يكتـب مسرحية تشابه أعمال شكسبير، ولكنه كما ذكر لم يكن متأكدًا من تأثره بمسرحيين آخرين. وهذا ما يبغي الباحث إيضاحه في هذه الدارسة.

كلاهما شاعر متميز، بعض شعريهما تفوح منه بوادر الشعر المسرحي. أما إليـوت فيـود أن يكون الشعر مفهومًا لدى العامة، ناهيك عن الخاصة، إذ قال في محاضرة له:

عندما يستمتع عدد كبير من الناس بالتسلية والبهجة، يجب أن يشـعر الشاعر بالغبطة لسببين: أولهما أن يكتب الشعر بأسلوب ميسر للعامـة، والآخـر أن يأمل في أن تصبح كتابته مفهومة للعامة. [٣١]

وقد أولى إليوت عناية كبيرة لجعل الشعر مفهومًا لدى العامة حتـى في القالـب المسـرحي، فقد حاول التقريب بين المسرح والعامـة إلى الحـد الـذي يتحقـق فيـه تواصـل متبـادل بـين الكاتـب والمشاهد:

وما أتوق إلى تحقيقه على يد جيل من كتاب المسرح هو إيصال الجمهـور إلى حد القناعة بأنـهم يتحدثون شعرًا، بدلاً من سماعه فقط. [٣٢]

ويقع هذا الأمر على كاهل الشعراء فقط وليس كتاب المسرح:

---

٢٨ - Kermode Frank , A Note on " at the Howk's well . the Cauala Press , Churchtown Dundrum , ١٩١٧ , quoted in jones D.E, The Plays of T.S.Eliot, Routledge&Kegan paul, Broodway House , London,١٩٦٠,P.٢٥ .

٢٩ - صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٠٩

٣٠ - المرجع السابق ، لمزيد من التفاصيل راجع ص ٢١٠ .

٣١- Eliot , T.s., " Alecture in Harvard University ١٩٨٢ , " Quoted from M ullik , T.S Eliots, Murder in the Cathedral " Op. Cit p.٢ .

٣٢- Kermode , Frank OP cit., P ١٤١ .

ويتراءى لي إذا كان ثمة ضرورة في مسرح شعري، يجب أن يكون هذا من نتاج شعراء يتعلمون فن الكتابة للمسرح، وليس على يد كتاب مسرح مهرة يتعلمون كتابة الشعر. (٣٣)

إن للشاعر قدرة على الكتابة بأسلوب شعري عاطفي مكثف، بخلاف كاتب المسرح النثري. يرى د. إي. جونز أن مبدأ إليوت الموضوعي في نقد الشعر، أدى به إلى استخدام التشخيص والمواقف الدرامية الأولى. (٣٤)

وقد تميز كثير من شعره في مراحله الأولى بالشكل الحديث والحدث المسرحي لقد كانت مثل هذه الأشعار تجارب شعرية في كتابة المسرح الشعري، فقصيدة " قصيدة حب لبروفروك " يفوح منها عبق الكتابة المسرحية. (٢١) خطوة أخرى أكثر تقدمًا نجدها في " صورة لسيدة A Portrait of a lady ". ويضيف جونز: ثمة تقدم آني في الأحداث، حيث الاهتمام بالمشاهد والحوار قبل أن يتقوقع البطل على ذاته، باختصار هناك تجسيم درامي جزئي. ثم يواصل تعليقه على قصيدة "الأرض الخراب The Waste Land " بوصفها تحفة أدبية، يغلب عليها الطابع الدرامي:

إن إسلوب هذه القصيدة متقن، حيث تنساب المشاهد وتتداخل بعضها في البعض بطريقة شبيهة بفيلم سينمائي. إنها تجسيد درامي في شكل أسطوري للوعي الأوربي. (٣٥)

ونخلص من هذا إلى أن معظم نتاج إليوت الشعري المبكر، خاصة السابق على إنتاجه المسرحي، استخدم فيه الأسلوب الدرامي، ثم قرر إليوت كتابة ما يشبه الدراما مباشرة، فكانت من أهم تلك الأعمال " سويني أجونست Sweeny Agonists " و " الصخرة the Rock ".

يعلق جون على الأولى قائلاً:

٣٣- Ibid , P . ٢٦
٣٤- Ibid , p. ٢٦
٣٥ - Ibid , P. ٢٦-٢٧
٣٥- Ibid , P. ٢٨-٣٩

في تطور عند إليوت، تعد " سويني أجونست " تطورًا مهمًا، وخطوة إلى المسرح الشعري في الإيقاع والأسلوب، كما أنهـا تستحوذ علـى جانـب مـن العـالم المعاصر. (٣٦)

التجربة بعينها التي كانت مقصد إليـوت ، تجربـة ذات موضـوع وأسـلوب وإيقـاع وحـوار حديث ، حيث اعتمدت هذه التجربة بادئ الأمر – فيما اعتمدت عليه – على المسـرح الإغريقـي ؛ ذلك لأنه كان يعد نفسه ليصبح كاتبًا مسرحيًا، ويضرب الباحث مثلاً على هـذا بـــ " أريسـتوفان في سويني أجونست "، وهو مجموعة من الأجزاء المتناثرة، يقول جونز:

خطوة إليوت التالية إلى عالم المسـرح كانـت مسـرحية " الصـخرة the Rock " ١٩٣١م.

وهو عرض تاريخي بهيج، تدور أحداثه في إحدى الكنائس. (٣٧)

تمثل هذه المسـرحية تجربـة أخـرى في المسـرح الشـعري ، اسـتخدم إليـوت فيهـا الجوقـة Chorus في التعبير عن موضوع حديث، والأهم من هـذا أنـه بكتابتـه هـذه المسـرحية، لم يعتـبر نفســه كاتبًــا مســرحيًا، ولــيس أدل علــى ذلــك ممــا كتبــه في خطــاب إلى مجلــس " الإســبكتاتور Spectator " في مايو ١٩٣٤ م، حيث كتب يقول:

ولا يدعي هذا العمل المسرحي لنفسه شرف المساهمة في الأدب المسـرحي الإنجليزي ؛ فهو عمل استعراضي، وكان شغلي الشاغل في هذا العمل المسرحي هو إيجاد دور للجوقة. (٣٨)

كان لتجربة استخدام الكـورس (الجوقـة) دور رئـيس في مسـرحياته الشـهيرة الـتي مـن أهمها " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral "، و " لم شمـل العائلـة The Family reunion " و " حفل الكوكتيـل The Cocktail Party " ، ويلقـي رأي دي جونز Jones قبولاً في نفس الباحث:

٣٦- Ibid , P .٣٩
٣٧- Ibid , p.٣٩
٣٨- Ibid., P.٣٩ .Quoted in . " the spectator " , ٨ June , ١٩٣٤ , P.٨٨٧ .

إن " سويني أجونست Sweeny Agonists "، والجوقة في " الصخرة the rock " كانت مجرد مقطوعات متناثرة من المسرح الشعري، بيد أنها فشلت في جبر النقص في وجود حوار درامي ملائم، أما العمل الثاني لإليوت، فقد كان عملاً مسرحيًا شاملاً، غير أنه وقع في نفس المأزق. [٣٩]

أما مسرحيته " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral "، فهي دليل ناصع على براعته في استخدام الدراما الشعرية التي طورها فيما بعد في مسرحياته الأربع.

ولتلك الأسباب ذاتها، كتب عبد الصبور المسرح الشعري أيضًا، فقد كان بحق شاعرًا ناجحًا له رؤية خاصة عجز الشعر – فقط – عن تجسيدها بكل أبعادها، فالمسرح الشعري كان أمرًا يداعب خياله حين كتابته الشعر. يقول صلاح عبد الصبور:

لقد ظلت كتابة المسرح الشعري حلمًا من أحلامي، تحقق في باكورة إنتاجي المسرحي " مأساة الحلاج ". [٤٠]

والأكثر من هذا أن معظم قصائده جاءت تتبع الخط الدرامي في شكلها.

وقد كتب دكتور لويس عوض معلقًا على أول مجموعة شعرية من أعمال عبد الصبور يقول:

تتجلى في معظم قصائد عبد الصبور قدرته على التنقل السريع بالأحداث، وهو من الشعر القصصي والمسرحي بمثابة الجوهر، ولذلك أحثه على كتابة المسرح الشعري. [٤١] **ويتبنى بدر الديب الرأي ذاته.** [٤٢]

طغى الخطاب والأسلوب الدراميان على مجموعات عبد الصبور الشعرية الأخرى. يسوق الباحث منها قصائد " بشر الحافي "، " شنق زهران"، و " أربعة أصوات ليلية للمدينة المتعبة ".

ولقد كان للشعبية التي تمتع بها المسرح الشعري آنذاك، وبخاصة أعمال أحمد شوقي، وعبد الرحمن الشرقاوي الدور الرئيس في دفع صلاح عبد الصبور للكتابة للمسرح الشعري.

ويؤكد فؤاد دوارة على أهمية أسلاف عبد الصبور قائلاً:

٣٩- Ibid., P ٤٩

٤٠ - صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص ٢٠٩ .

٤١ - عوض لويس ، دراسات في أدبنا المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ ، ص ١٩٣ .

٤٢ - السابق ، ص ١٢.

بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى، كانت نجاحات عبد الرحمن الشرقاوي المسرحية، علامات مضيئة على الطريق الذي قاد عبد الصبور للكتابة للمسرح. [43]

فرغم نجاحه في التخلص من تأثير شكسبير عليه في بداية حياته الأدبية، لم يسلم صلاح عبد الصبور من تأثير إليوت عليه فيما بعد، والذي ظل واحدًا من أهم المؤثرات التي قادته لما وصل إليه من نجاح ؛ باعتباره كاتبًا كبيرًا.

ويذكر عبد الصبور في كتابه " حياتي في الشعر " عن تأثره بشخصية تريزياس Tiresias بطل قصيدة " الأرض الخراب The Waste Land "، كما يتراءى له هذا في العديد من قصائده القائمة على الأسطورة والرمز.

يقودنا استخدام إليوت لشخصية تريزياس Tiresias إلى الحديث عن قصيدة القناع، ففي عام ١٩٦١ كتبت قصيدتي " ذكريات الملك عجيب بن خصيب ". [44]

وقد قاد تأثير إليوت الشعري بعد الصبور لكتابة قصيدة القناع التي أدت به إلى كتابة المسرح الشعري:

يمكن القول بأن قصيدة القناع كانت بمثابة مهماز يدفع بصلاح عبد الصبور إلى كتابة المسرح الشعري، ويؤكد فؤاد دوارة هذا قائلاً:

ومن الجلي أن تأثير إليوت كان بمثابة مهماز دفع صلاح عبد الصبور إلى كتابة المسرح الشعري، ويؤكد فؤاد دوارة هذا قائلاً:

لقد قام عبد الصبور بدارسة أعمال إليوت بعمق شديد، اقتبس بعضًا من أشعاره ونسجها في بناء بعض من قصائده، كما قلد العديد من أفكاره وصوره الشعرية، ونرى في ترجمته لاثنتين من أعمال إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " و " حفل الكوكتيل

---

[43] - السابق ، ص ١٠ .

[44] - صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص ١٨٥ .

- السابق ، ص ١٨٨

The Cocktail Party "، ذلك التأثير الواضح للأولى منهما على مسرحية عبد الصبور " مأساة الحلاج "، ولهذا فقد ظل تأثير إليوت واحدًا من أهم العوامل التي دفعت عبد الصبور للكتابة للمسرح. [٤٥]

الشعر والمسرح

من المعروف بداهة أن المسرح الإغريقي كان يكتب شعرًا، أما استخدام الشعر في المسرح المعاصر فقد أثار جدلاً كبيرًا حوله بين مؤيد ومعارض، فالشعر أكبر من كونه مجرد لغة للعمل المسرحي، فهو بمثابة الروح والشكل والأسلوب للمسرحية الشعرية، ولهذا يقول مؤلف كتاب " علامات مضيئة على طريق المسرح من إبسن حتى يونسكو ":

إن المسرح الشعري، ليس مسرحًا كُتب نثرًا، ثم صيغ صياغة شعرية، وإنما المسرح الشعري الجيد هو عمل تصعب إمكانية كتابته نثرًا، فالشعر هو أقدر وسيلة للتعبير عن أية فكرة. [٤٦]

أما هؤلاء الذين ينادون بوجود مسرح نثري، يعتقدون بأن النثر هو اللغة الواقعية التي يسهل فهمها للجميع، كما أوضحها أوتري، وقد تم دحض هذا الادعاء في مقام آخر بقلم الكاتب نفسه، فضلاً عن إليوت الذي كتب مسرحًا يفهمه الجميع، وأراد للعامة أن يتحدثوا بلغة الشعر، فالشعر يكثف المشاعر ويسمو بخبرات الحياة اليومية، وهو وسيلة الاتصال بين كاتب المسرحية وبين مشاهديه:

إن خيال الشاعر الجامح يجد في الشعر ملاذًا، ووسيلة ملائمة للتعبير عن شطحاته، وهذا ما لا يتوفر للنثر، فعلى الرغم مما يحفل به الشعر من جدية، فهو يريح الذهن، شأنه في ذلك شأن كافة الأعمال الأدبية الرفيعة الأخرى، فالإحساس بالجمال، يكثر وجوده بالشعر أكثر من النثر. [٤٧]

---

٤٥ - عوض، لويس، دراسات في أدبنا المعاصر، ص ١٤ .

٤٦ - Aughtry, Charles Edward ., op.cit., P.٣٨٨

٤٧ - Ibid ., p.٣٨٨ .

ينوي أوتري Aughtry إظهار ولعه بالشعر في العمل المسرحي، أما ييتس Yeats، فيرى أن الشعر يسمو بالعمل المسرحي، إذ يقول في مقاله " المسرح ":

ظهر الفن المسرحي أول ما ظهر في الطقوس الدينية، ولكي يبلغ أوجه، كان لزامًا ألا تفقد الكلمة قداستها. (٤٨)

غير أن البعض قد يعارض هذه الرؤية، فالأمر أكبر من أن يكون مجرد فصاحة كلامية، بل هو القدرة على جذب المشاهد.

يقول ستين styan مؤكدًا:

ثمة أمر يميز كاتب المسرح الشعري، ألا و هو استخدامه للغة بوصفها أنسب وسيلة للتعبير عن فكرته. (٤٩)

ولكونه شاعرًا، كان إليوت مؤهلاً لاستخدام الشعر في المسرح للأسباب ذاتها، بل الأكثر من هذا أنه سعي للنهوض بالمسرح الشعري، فحاول كتابة شعر يفهمه العامة والخاصة، خاصة في المسرح، أما كونه لم يلاق أي نجاح في هذا الشأن، فلهذا أيضا أسبابه:

أحيانًا لا يحسن الشاعر اختيار الشكل المناسب لصياغة قصيدته، وهذا سبب كاف لإعراض القراء عنه. (٥٠)

ولا يجد الباحث غضاضة في التأكيد على أن الشعر يستطيع التعبير عن كل المواقف والعواطف، ولم يشحذ إليوت قلمه للكتابة في الموضوعات الدينية والتاريخية فقط، بل خاض غمار الكتابة في التعبير عن السلوك الاجتماعي آنذاك.

ويظهر ذلك جليًا في " حفل الكوكتيل The Cocktail Party "، وقد كتب في مقاله " الشعر والدراما "، يقول:

حين يصل الموقف الدرامي إلى أقصى درجات العمق، يبقي الشعر هو اللغة الوحيدة على الإطلاق القادرة على التعبير عن المشاعر. (٥١)

٤٨- Ibid ., P.٣٨٨
٤٩- Styan,J.L.,Op.cit.,pp٣١-٣٢.
٥٠- Kermode , Frank ., Op.cit ., P١٣٤
٥١- Ibid ., P ١٣٤ .

كذلك فإن الشعر بما يحويه من إيقاع وقافية يساعد على اجتذاب أسماع المشاهدين، يقول إليوت:

يبقي أن يكون لإيقاع الشعر ذلك الأثر المبهر على مستمعيه، دون إدراك منهم. (٥٢)

ولكل هذه الأسباب يعزي إليوت اتجاهه لكتابة المسرح الشعري، وليس أدل على ذلك من أن مسرحياته الخمس جاءت كلها شعرًا، فهو يرى أنه:

ما دام النثر قاصرًا عن التعبير عن العمل المسرحي بنجاح، لا غرو في أن يجد الكاتب في الشعر ملاذًا لتحقيق غرضه. (٥٣)

هكذا كان مسرح إليوت. الأمر الذي يعني أنه لم يصادف على مدار حياته النثر الذي يلائم أعماله المسرحية.

ويتبنى عبد الصبور وجهة النظر ذاتها ؛ فهو يرى أن الشعر يجب أن يكون لغة المسرح الحديث، بل الأكثر من هذا أن كتابه " حياتي في الشعر " قد حوى مقتبسات من آراء إليوت التي تتناول هذا الأمر، ويعلق صلاح عبد الصبور على كون الشعر هو وسيلة الاتصال الشرعية بين المؤلف ورواد المسرح قائلاً:

في رأيي أن الشعر هو الوسيلة الصحيحة للاتصال بالمسرح، أما المسرح النثري فهو انحراف عن المسار المسرحي، خاصة حين يبتذل في لغته وموضوعاته. (٥٤)

وقد أوضح عبد الصبور الفارق بين استخدام الشعر والنثر في المسرح، في مقالة مطولة كتبها ليؤكد على أن الشعر يعتبر لغة للمسرح أكثر ملائمة من النثر، بل إنه يرى أن المسرحيات النثرية الناجحة، تحوي حسًا شعريًا، ويسوق لنا الدليل على ذلك في عملين لكاتبين مسرحيين هما: إبسن Ibsen، ويوجين أونيل Ugene O'Neille. (٥٥)

٥٢- Ibid., P ١٣٤ .
٥٣- Ibid ., P.١٣٢

٥٤- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص ٢١١ .
٥٥ - السابق ، ص ٢١٢-٢١٦ .

غير أن الباحث لا يمكنه تجاهل وجود مسرحيات كتبت نثرًا وشعرًا، سواء في الماضي أو الحاضر. قد يأتي المزج بين الشعر والنثر في عمل مسرحي واحد، لأسباب فنية خاصة بالأسلوب، مما يزيد من قوة تأثير الحدث المسرحي، ولأسباب اجتماعية محضة مثل مزاوجة الكتاب في العصر الإليزابيثي بين الشعر والنثر في أعمالهم المسرحية، فبينما اعتاد الأفراد المنحدرون من طبقات أرستقراطية التحدث شعرًا، وترك النثر للطبقات الدنيا، حيث يقول بولتون Boulton معلقًا:

جرى العرف على أن يتحدث الأفراد المنحدرون من طبقات أرستقراطية شعرًا، في حين ترك النثر للطبقات الدنيا من الخدم والعامة، وذلك في المسرح الحماسي الإليزابيثي، وذلك الذي كان يكتب في القرن السابع عشر. (٥٦)

ومن المعلوم أن هذا لا مكان له الآن، ولا يصح أن يكون مقياسًا للتمييز بين رفيع ووضيع في المجتمع، أو يكون دلالة على فروق اجتماعية طبقية.

يرى إليوت أنه لا يمكن اعتبار النثر لغة للتحاور، فيقول:

سواء أكان الشعر أم النثر لغة للمسرح فهما يصبحان وسيلة من أجل غاية، وهنا أضيف شكلاً آخر من أشكال الكلام، وهو كلامنا العادي، هذا الأخير لا يرقى إلى مستوى أي من الأولى. وإذا تأملت الأمر من هذا الجانب، لأدركت أنه لا فرق — فوق خشبة المسرح — بين النثر أو الشعر، فكلاهما مصطنع. (٥٧)

وهذا مبرر كاف لاستخدام المزج بين الشعر والنثر في عمل مسرحي واحد، كما يقول بولتون في كتابه " تشريح الدراما ".

هناك العديد من الأعمال المسرحية التي تجانس فيها الشعر بالنثر، ويقع تحت تصنيف هذا النوع كافة أعمال شكسبير Shakespeare المسرحية، باستثناء "الملك جون King John " و " ريتشارد الثاني Richard II " والجزئين الأول والثالث من " هنري السادس Henry

---

٥٦ - Boulten Marizore , Op .cit

٥٧ -عبد الصبور، صلاح ، حياتي في الشعر ، ص ١٣٣ .

VI " التي جاءت كلها شعرًا، ناهيك عن مئات المسرحيات التي كتبها معاصرو شكسبير. هذا المزج بين اللغتين هو أمر معروف في هذا الأيام، رغم كونه غير شائع. تجده في تلك الأعمال: " جريمة قتل في الكاتدرائية **Murder in The Cathedral**"، و " محاكمة قاضي **Trial of Judge** " لسبندر **Spender**.(٥٨)

ويذهب بولتون في تعليقه إلى أبعد من هذا، إذ يرى أن استخدام كل من الشعر والنثر في عمل مسرحي واحد، له دلالته، إذ يؤدي كلاهما دورًا بعينه:

فالمشهد ذو المحاورات الطويلة، تتحرك فيه الأحداث بطريقة بطيئة، ولكن رزينة، خلافًا لذي المحاورات القصيرة المتتالية. (٥٩)

ولأسباب فنية محضة، كان لزامًا على عبد الصبور وإليوت أن يجانسا بين الشعر والنثر في كتابة المسرح، رغم قناعتها بأحقية الشعر في أن يكون لغة للمسرح. أما إليوت فقد زاوج بينهما في أول أعماله المسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " عام ١٩٣٥م، في موعظة بكيت Becket الدينية في الفاصلة الانتقالية بين الفصلين Interlude، ثم في تعليقه الفرسان الأربعة على مقتل بكيت في نهاية المسرحية.

ويبرر إليوت سبب هذه المزاوجة في مقاله " الشعر والدراما " قائلاً:

إن كتابة الخطاب الديني شعرًا، أمر غير مألوف على الإطلاق حتى لأولئك الذين يواظبون على الذهاب للكنيسة، ولذلك فإن من الجلي أن استخدام النثر الخطابي على لسان الفرسان الأربعة، وهم على وعي تام بأن كلامهم هذا موجه إلى قوم سوف يأتون بعد ثمانمائة عام من رحيلهم، أمر متعمد، جاء لإحداث تأثير خاص، ألا وهو إخراج المشاهدين من حالة الذاتية التي تمتلكهم، وهذه حيلة لها ما يبررها، لم يلجأ إليها الكاتب إلا في هذه المسرحية. (٦٠)

٥٨- Boulton , Marizorie , Op .cit ., P ١٣٧
٥٩- Ibid ., P.١٢١
٦٠ - Kermode, Frank ., Op. Cit, PP.١٤٠-١٤١

ولأن الشعر يكثف المشاعر، في حين يخاطب النثر العقل في وداعة وهدوء اتَّبَعَ إليوت ذلك التصاعد الدرامي للأحداث بمشهدين نثريين – تمثَّل الأول منهما من الخطاب الديني لبكيت، ولذلك حينما يتطلب الحدث الدرامي نوعًا من الإقناع العقلاني يبقى النثر هو أقدر اللغتين على القيام بذلك، فعندما يقرر بكيت القيام بعمل إيجابي ربما لقي حتفه من خلاله دون أن يجد الوقت للتراجع، يحاول إقناع الناس بعدالة قضيته ووجوب الاستشهاد Martyrdom من أجل ذات الله، وهذا أمر يحتاج النثر، لمخاطبة العقول لا القلوب أو العواطف. أما السبب الآخر لاستخدام النثر في هذه الفاصلة Interelude، فهو كما يذكر إليوت أن بكيت هذا يلقي عظة دينية sermon في كنيسة، وقد اعتاد رواد الكنائس على سماع المواعظ في شكل محدد يتنافى والشعر.

يبقى المبرر الثالث، الذي يرجع إلى شكل العمل المسرحي نفسه. يعلق د. عبد الحميد إبراهيم قائلاً:

إن المسرحية هنا متطابقة، وشكل "كاتدرائية كانتربري Cathedral of Canterbury"، اثنان من المباني يفصل بينهما المذبح Alter.[٦١]

فقد أتت المسرحية من فصلين، تفصل بينهما فاصلة انتقالية كتبت نثرًا، لتكون مختلفة عن الفصلين الآخرين.

جاء حديث الفرسان نثرًا في نهاية المسرحية بعد وقوع حدث حاسم، وهو مقتل بكيت، ذلك الحدث الذي أثار عطف المشاهدين وشفقتهم، في حين ترك الفرسان يواجهون المشاهدين في هدوء تام. الشعر يكثف الشاعر، ويزيد من حدة التوتر المسرحي. والموقف الحالي يتطلب نوعًا من التعبير بوسعه استيعاب هذا التوتر الذي يصيب المشاهد، ويخفف من وطأة المشاعر الملتهبة، ولذلك فالنثر هو أنسب لغة لمخاطبة عقل المشاهد، يشبه هذا المشهد إلى حد كبير أنتوني Antony للجمع الذي احتشد بعد مقتل القيصر Caeser في مسرحية شكسبير يوليوس قيصر Julius Caeser، فلقد أراد أنتوني إقناع الناس بأن بروتس Brutus هو المجرم، ويوليوس هو الضحية، وأن موقفه موقف صحيح، فالفرسان الذين يمثلون الملك الطاغية يحاولون إقناع الناس بأن بكيت هو المجرم، غير أن الفرسان هنا يتحدثون نثرًا في هدوء لاحتواء توتر المشاهد.

---

٦١ - إبراهيم عبد الحميد، الحلاج وبكيت " فصول مجلة النقد الأدبي " ، الأدب المقارن ، المجلد رقم ٢ ، الجزء الثالث ، رقم ٤ ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٤ م .

مخالفًا لوجهة نظر خليل سمعان، يؤكد الباحث أن صلاح عبد الصبور لم يزاوج بين النثر والشعر في مسرحية " مأساة الحلاج "، وإنما في مسرحية " بعد أن يموت الملك "، إذن نجد خليل سمعان يقول:

كلاهما أدخل في الشعر بعضًا من النثر البليغ، ذلك النثر الذي يحيي التقاليد الدينية لكل منهما على حدة، وفي مسرحيته " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " يقدم إليوت موعظة دينية، وهي نمط مسيحي تقريبًا، في حين يقدم عبد الصبور في الفصل الأول نوعًا من النثر يتشابه من نواحي الأسلوب الفني والمعنى وتكوين الكلام مع ما يقرأه أو يسمعه كل مسلم في القرآن والسنة النبوية. [٦٢]

عند قراءة " مأساة الحلاج " التي ترجمها د. سمعان في " جريمة في بغداد Murder in Baghdad "، ليسهل مقارنتها بعمل إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral "، لا يجد الباحث أي نوع من أنواع النثر التي يشير إليها د. سمعان، بل الأكثر من هذا أن أسلوب القرآن الكريم يتشابه وأسلوب الشعر أكثر من النثر، خاصة فيما يتعلق بالإيقاع والقافية.

ولكن، يوجد هذا المزج بين الشعر والنثر في مسرحية " بعد أن يموت الملك "،إذ تتحدث النسوة الثلاث نثرًا، معلقات على المسرحية، وهن يشبهن الجوقة في المسرح اليوناني. وعند ت.إس. إليوت، تظهر الجوقة بوضوح في مسرحيات " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " و " التئام شمل العائلة The Family Reunion "، يأخذن دور نساء كانتربري في الأولى، والثانية نجدهم في " الأيومنز Euminede ".

بيد أن النساء في مسرح عبد الصبور أقرب إلى نساء كانتربري عنهن في الأيومندز ؛ لأن دورهن قاصر على القص والتعليق على الأحداث، فهن يتحدثن النثر، لأنهن يظهرن بعد تصاعد

---

٦٢ - Semaan , Khalil Murder in Baghdad , Salah – Abd El – Sabur , Arabic translation series of the Journal of Arabic Literaure , Vol., ١, Leiden, ١٩٧٢ , P.x VII

الأحداث، ليهدئن من روح المشاهد، ويهيئنه لاستكمال مشاهدة العمل المسرحي، والتفكير دون استثاره عاطفية.

وقد ساعدت هذه المرونة في كتابة المسرح الشعري إليوت، على النجاح في التعبير عن المشكلات المختلفة في عصره، فقد تناول موضوعات مختلفة بأساليب متنوعة إلى الحد الذي جعل كلاً من أعماله المسرحية تجربة فريدة.

ولا يجد البروفسور عبد الله متولي غضاضة في التأكيد على هذه الفكرة قائلاً:

عند تأكيده على الحاجة إلى مسرح شعري بإمكانه منافسة مسرح المذهب الطبيعي، ويحل محل المسرحية الشعرية التقليدية المنظومة على غرار الطراز الإليزابيثية Elizabethan Type "، وضع إليوت يده على المشكلات الرئيسة التي يواجهها كتاب المسرح الشعري في محاولتهم لإحيائه.
(٦٣)

من بين تلك الموضوعات العديدة، وجه إليوت اهتمامه إلى الموضوعات الروحانية على وجه الخصوص، في الوقت الذي تناول أساليب فنية كثيرة. (٦٤)

هذا وقد اختار عبد الصبور بعضًا من موضوعات إليوت، ليعبر عنها في أعماله المسرحية مثل: الاغتراب، الاستشهاد، وعقم الحضارة الحديثة، والموت، والبعث.

ولم يكتف عبد الصبور بتقليد موضوعات إليوت، بل راح يقلد الأساليب الفنية المسرحية التي استخدمها إليوت: كالجوقة في المسرح، والمعادل الموضوعي Objective Correlative في النقد، واستخدام التراث، ولغة الحوار اليومي والراوي كرمز مسرحي في أعماله المسرحية الشعرية والنقدية.

وقد تمتع إليوت بدور الريادة في ترسيخ تجربته في المسرح الشعري، ويتبنى الباحث رأي د.متولي في مهارة إليوت:

---

٦٣ - Metwelly , A.A,. Studies in Modem Drama , Vol.١١ Beirut , ١٩٧٨ , PP ٦٠-٦١.
٦٤- Ibid ., P.٦٠ (for more details Concerning the dramatic themes of Eliot) .

تناول إليوت في تجاربه مع الأسلوب المسرحي موضوعات لها اهتمام عالمي، ثم طوعها لخدمة مجتمعه المعاصر، فنجح في تقديم شكل شعري جديد. (٦٥)

الفصل الثاني

تأثير إليوت على تيمات المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور

أولاً: تيمة الاستشهاد Martyrdom Theme

من بين الأعمال المسرحية العديدة لعبد الصبور وإليوت، أولى النقاد اهتمامهم بمقارنة اثنين منهما، ألا وهما " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral "، و"مأساة الحلاج"، وربما يرجع السبب في ذلك إلى ما بينهما من تشابه شديد.

وقد أجمعت آراؤهم على تقليد عبد الصبور لمسرحية إليوت شكلاً ومضمونًا، الأمر الذي يدفع الباحث لتجنب اجترار تلك الأفكار، فيدخل مباشرة إلى مناقشة مواضع التشابه والاختلاف، وسوف يتناول بشيء من التركيز موضوع الاستشهاد في كلتا المسرحيتين.

من المعروف أن تلك المسرحيات ليست الأولى من نوعها في تناول موضوع بكيت، فهناك مسرحيتان سابقتان على مسرحية إليوت التي كتبها عام ١٩٣٥م، تناولتا الموضوع نفسه، الأولى كتبها تنيسون Tennyson عام ١٨٨٤ م، والثانية لجورج دارلي Darley عام ١٨٤٠م، ولكن تغلب عليهما الصبغة التاريخية والرومانسية. (٦٦)

وذلك كان الحال مع عبد الصبور أيضًا، فمسرحية أنوي بكيت، أو " شرف الله Annouhle's Bucket ou L'Heneur Dle " سبقت مسرحية عبد الصبور عام ١٩٥٩م، وبينما كان لعمل إليوت المسرحي تأثير رائد على تلك الأعمال الأخرى، تأثر عمل عبد الصبور بالأسلوب الفني لمسرحية جين أنوي Annouhle، إذ جاء المشهد الافتتاحي لمسرحيته تقليدًا خالصًا لتلك المسرحية. كما ألم عبد الصبور بمسرحية إليوت، بسبب معرفته بأعمال إليوت المسرحية.

٦٥- Ibid ., p.٦١

٦٦ - Mullik B. R., op. cit, P.٣

حاول عبد الصبور مرارًا درء فكرة تأثره بإليوت في هذه المسرحية، غير أنه رجع وأشار إلى هذا التأثير في أكثر من موضع، لاسيما في تعقيبه على مسرحيته " الأميرة تنتظر "، وقد كان الاستشهاد هو مضمون المسرحيتين، كما كان البطل في العملين زعيمًا روحيًا، يواجه العديد من المشكلات والإغراءات Temptations، لتحقيق مجد ذاتي، إلا أنه يرفض تلك الإغراءات، ليدافع عن القضية التي تبناها، ألا وهي حرية قومه.

يعلق د.جونز Jones على مسرحية إليوت، فيقول:

" جريمة قتل في الكاتدرائية Mudrer in the Cathedral

" تتعدي كونها تمثيلاً دراميًا لمقتل توماس بكيت، فهي دراسة متعمقة تبحث مغزى الاستشهاد، وقد طوعت التفاصيل التاريخية لتخدم مضمون الاستشهاد، الذي يضفي على المسرحية شكلها ويعطيها معناها. [٦٧]

ربما كان استشهاد بكيت هو السبب وراء اهتمام إليوت بالتفاصيل التاريخية لحادثة بكيت، وتكريس جهده نحو تصوير هذا العنصر في قصة بكيت. وتؤكد الأحداث التي صورها إليوت، إعراضه عن الهامشي منها، وتركيزه على التهيئة لعودة بكيت لإنجلترا (التي تعني بدورها تعرضه للاستشهاد)، ثم تعرضه للإغراءات (والتي تدين نواياه، وتكشف عن رغبته في الاستشهاد)، ويشير ماكسويل Maxwell في كتابه " شعر تي. إس. إليوت The Poetry of T.S. Eliot " إلى أن مغزى المسرحية هو القداسة، ولم تكن القداسة عند بكيت تعني وظيفة قس بكنيسة، بقدر ما كانت تعني معايشته لمشكلات عامة الناس، الأمر الذي وضعه في مأزق مع الملك، وهذا ما أدي به إلى حتفه.

ونخلص من هذا إلى أنه عند إليوت، لا فرق بين القداسة Sainthood، والاستشهاد Martyrdom، فالأولى تؤدي إلى الثانية (على الأقل في حالة بكيت).

ونضال بكيت من أجل الاستشهاد، هو موضوع المسرحية، وبقصر الحدث المسرحي حتى آخر أيام بكيت، تتحقق الدلالة المسرحية.

---

٦٧ - Jones , D.E., at., ps٩

وتقع هذه المسرحية تحت تصنيف المسرح الأخلاقي، إذ يحتدم الصراع بداخله ويظهر في أحاديثه مع الأشخاص الأربعة، هذا نوع من التشخيص Personification، شاع في هذا اللون من المسرح. (٦٨)

يرى ماكسويل في شرحه لمفهوم القداسة هذا، أن شكل العمل المسرحي بما يحويه من عمق ما جاء لخدمة موضوع المسرحية، بينما قام خليل سمعان بعمل دراسة مطولة عن مقارنة المسرحيتين، بوصفهما أحد نماذج فروع المقارنة بين الأدب العربي ومثيله الغربي.

غير أن كلاً من الشاعرين كان مهتمًا بما هو أكثر من ذلك، ألا وهو المسئولية عن الاستشهاد والرغبة فيها. (٦٩)

ويتبني د. عبد الحميد إبراهيم الرأي نفسه في دراسته الخاصة بمقارنة " جريمة قتل في الكاتدرائية "، و" مأساة الحلاج "، إذ يقول:

الموضوع هنا ذو مستويات، فقد كان – ظاهريًا على الأقل – الصراع بين هنرى وبكيت، وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية، الذي بلغ أشده في العصور الوسطى، وقد يكون هذا الصراع رمزًا لصراع أشد، بين القوة الغاشمة والمعتقد الديني، ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس. (٧٠)

ثم يضيف قائلاً:

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية، وهي فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم. (٧١)

ويوضح إليوت في مقالة " الشعر والدراما Poetry and Drama " أن موضوع " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " ، هو موضوع الاستشهاد، فيقول:

٦٨- Maxwell , D ,E, S., The Poetry of S.T Eliot , Routledge & Kegam Paul , London ١٩٦٩, P.١٨٢.

٦٩ - Amaan , Khahil , op. cit, p. XVII

٧٠ - إبراهيم ، عبد الحميد ، ذكر آنفًا ص ١٩٤ .

٧١ - المرجع السابق . ص ، ١٩٥ .

لقد أردت أن أتناول بشيء من التركيز موضوع الموت والاستشهاد. [٧٢]

تتناول مسرحية عبد الصبور " مأساة الحلاج " موضوع الاستشهاد أيضًا، إلا أن النقاد يرون أن هذا الموضوع جاء تقليدًا خالصًا لمسرحية إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in The Cathedral "، فالموضوع، والجانب الديني، والأحداث، والمسار، والنهاية لدى عبد الصبور، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها عند إليوت. كما تتجلى وجهة النظر هذه في مقال د.عبد الحميد إبراهيم:

شيء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد، فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ؛ إذ إن بكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بإلحاح. [٧٣]

يؤمن فؤاد دوارة بأنه حين خطر لعبد الصبور كتابة المسرح الشعري، هرع إلى أعمال إليوت يقرؤها بعناية شديدة، لاسيما مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " ومن هنا قدم الإشارات والمقتبسات الفنية لهؤلاء النقاد المعروفين أمثال: لويس عوض، وعبد القادر القط، التي تؤيد وجهة نظره، ومن وجهة نظره أن موضوع الاستشهاد كان له أثره الفعال على مسرحية عبد الصبور:

ليس ثمة شك من أن عبد الصبور قد تأثر بإليوت في اختياره لحياة الحلاج موضوعًا لمسرحيته الأولى، مثلما اختار إليوت حياة القديس بكيت موضوعًا لمسرحيته الأولى " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " والتي كان لها أثر بالغ على مسرحية شاعرنا العربي. [٧٤]

ولم يتناول خليل سمعان موضوع المسرحيتين بصورة مباشرة، وإنما تناول موضوع الاستشهاد، حيث بذل جهدًا كبيرًا للتمييز بين نوعين من الاستشهاد، استشهاد الحلاج واستشهاد

---

٧٢ - Kermode , Frank, Op. at., p. ١٤٠

٧٣ - إبراهيم عبد الحميد ، المرجع السابق ص ٢٠٠ .

٧٤ - دوَّارة ، فؤاد ، "صلاح عبد الصبور والمسرح" ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٤-

بكيت، رغم أنه قد أكد آنفًا أن الرغبة في الاستشهاد كانت بمثابة نقطة الارتكاز بكلتا المسرحيتين.[٧٥]

ولم يكن هذا التاثير قاصرًا على إطار الشكل فحسب، بل تعداه إلى مضمون المسرحية وجوهرها، حيث اختار عبد الصبور موضوع مسرحيته من التراث الديني، تمامًا مثلما فعل إليوت، والأكثر من هذا أن كلا البطلين قد قتل غيلة على يد السلطات السياسية، كما أن رد فعل العامة عند عبد الصبور يماثل تمامًا رد فعل أقرانهم عند إليوت، فقد لاذا بالصمت والخنوع.

وقد أولى عبد الصبور اهتمامه لموضوع الاستشهاد شأنه في ذلك شأن إليوت، الأمر الذي جعل النقاد يعتقدون أن عبد الصبور لم يكتب شخصية الحلاج للأحداث التاريخية التي مر بها، وإنما كتبها تقليدًا لشخصية بكيت، ويتبني د. عبد الحميد إبراهيم وجهة النظر هذه، فيقول:

جريمة قتل في الكاتدرائية هي التي أوحت إلى عبد الصبور بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج. [٧٦]

ويبدو أن بكيت كان حاضرًا أمام ناظريه عند صياغته لشخصية الحلاج، وعليه جاءت شخصية الحلاج مطابقة لشخصية المسيح عليه السلام، وهذا لا يعني أن صلاح عبد الصبور تأثر من قريب أو من بعيد بالإنجيل أو بالتراث المسيحي، ولكن الأمر لم يتعد إليوت وأدبه.

ومما يجدر ذكره هنا أنه بعد قراءة المسرحيتين، يتبين للقارئ أن كليهما (أي بكيت والحلاج) كان على وعي تام بما هما مقبلان عليه، فقد جاء موضوع الاستشهاد على لسان نسوة كانتربري Canterbury منذ الوهلة الأولى في مفتتح المسرحية.

الجوقة

فلننتظر، فلننتظر، وكذا القديسين والشهداء،

أولئك الذين في طريقهم إلى أن يكونوا شهداء وقديسين. [٧٧]

---

٧٥ - Samaan , Khalil ., Op. Cit p. xvII.

٧٦ - إبراهيم عبد الحميد، ذكر آنفًا ص ١٩٨ .

٧٧ - Eliot, Collected Plays, Faber & Faber , London , ١٩٦٢ P,١٢ .

وهذا الانتظار من لدن الشهداء والقديسين، يأتي مواكبًا لانتظار بكيت، مما يتيح للمشاهد الربط بينهما وبين استخدام إليوت وسيلة حاذقة في تصوير ماضي بكيت وضميره عند تشخيصه لهما، من خلال شخصية المحرض Tempter، وما يعنينا هنا هو حديث المحرض الرابع، والذي يمثل بكيت نفسه في الحاضر، حين يرى نفسه على حقيقتها.

المحرض الرابع:

توماس ؛ فكر في المجد الذي ينتظرك بعد الموت

يموت ملك فيأتي آخر من بعده...

مجرد فترة حكم آخر.. ويطوي الملك غمار النسيان،

بالله عليك أين الملوك الآن.

أما القديس أو الشهيد في القبر، فحكم.

تأمل أعداءك يا توماس جاثيين،

ناكسي رؤوسهم باسطي أيديهم طلبًا للمغفرة من الله.

تأملهم وهم يقشعرون خوفًا من تذكر رؤياك.

تأمل الـحُجاج من جيل إلى جيل..

هناك مصطفون أمام الضريح الوضاء..

تأمل معجزات الله..

وكذا أعداؤك في مكان آخر هناك.

توماس:

تأملت، تأملت كل هذي الأشياء. [٧٨]

يكشف المحرض الرابع اللثام عن كل الأشياء الشريرة التي كانت تختلج في فؤاده. لم يفكر في قضية دينية أو اجتماعية، وإنما ما كان يعنيه هو المجد والخلود الأرضي. لقد جعله يدرك

---

٧٨ - Ibid , ٢٦

أن نظرته للاستشهاد تقتصر على كونها مجدًا يرفعه إلى الذرى، ويمنحه النصر المؤزر على هنرى. (٧٩)

باتت تعتمل في ذهنه وصدره فكرة الاستشهاد، فيرحب بها إلى أن يصل إلى قمة القناعة والرغبة في الاستشهاد، وذلك في الفاصلة الانتقالية بين الفصلين Interlude، ولا يصبح مدلولها لديه نابعًا من كونها تطهيرًا دينيًا، ولكن مجد من نوع آخر، فقد هيأ جمهوره لتقبل الشهادة على أنها نوع من الخلاص، وتحقيق المجد، ومن هنا يحفزه على اتخاذ القرار المهم.

ولذلك لم يأت خطابه الأول، خطابًا رومانسيًا بل جاء غارقًا في الواقعية، وثيق الصلة بعالم الحقيقة.

وهو يتحدث عن مميزات وعيوب الاستشهاد، فيقول:

يتملكنا مزيج من الحزن والسعادة ونحن نودع الشهيد،
فنحزن لخطايا العالم الذي يحوي الشهداء،
ونسعد عندما تزداد أرواح الشهداء في السماء واحدًا
من أجل مجد الله، وخلاص البشرية. (٨٠)

وخوفًا من أن يساء فهمه، يشرع بكيت في شرح دوافعه للحرص على الاستشهاد، لاسيما حين يدفعه المحرض الرابع لأن يرى نفسه على حقيقتها. فقد أراد بكيت هنا تطهير الوسيلة التي ستؤدي به إلى غايته النبيلة، ولهذا السبب أولى جانبًا واحدًا من الاستشهاد اهتمامه:

فالشهيد الحقيقي هو ذلك الشخص الذي يصبح أداة في يد الله، والذي يترفع عن تحقيق شيء ذاتي، حتى المجد الذي يستحقه لكونه شهيدًا. (٨١)

وحين يعرض بكيت أمله في الاستشهاد، تاركًا للمشاهدين الانطباع الحقيقي عن الشهيد، يطهر نفسه ونواياه خلال طريقتين ألا وهما ؛ الفاصلة الانتقالية Interlude، وحواره مع المحرِّض الرابع ومواجهته له. والأخير وضع بكيت في مأزق، إذ يخوض صراعًا قاسيًا، لكنه يخرج منتصرًا في النهاية، فيعلن أن الطريق أصبح ممهدًا أمامه.

---

٧٩ - Jones , D, E., op. cit, P.٦٣.
٨٠- Eliot , Collected Plays, op. cit., P.٣
٨١ - Ibid. P.٣٣

توماس:

الآن فقط اتضحت أمام نظري معالم الطريق،

فلا مكان للغواية ثانية. [٨٢]

يختار بكيت طريقه، يطهر وسيلته وغايته، ولن يتراجع عن استشهاده من أجل ذات الله، ومن أجل خلاص قومه، فمصيرهم مرتبط بمصيره.

الجوقة:

توماس يا رئيس الأساقفة،

فلتنقذنا، فلتنقذنا، فلتنقذ نفسك، وتنجينا..

أو تهلك، وتهلكنا معك. [٨٣]

أعطى إليوت الجوقة دورًا غير فعال Inactive rule، ربما أراد أن يشير من خلاله إلى دور عامة الناس في عصره، أو في عصر بكيت، ويصور إليوت انتظارهم للبطل الذي سيلعب دور المسيح عليه السلام، فصورة المسيح هي كل ما منحه إليوت لشخصية بكيت، وهو سعيد بأن يلعب هذا الدور العظيم حتى النهاية، وما يعكر عليه صفوه هو غفلة قومه عن هذا الغرض، وعدم تقديرهم لمشقة العمل الذي سيتحمله:

توماس:

يعرفون ولا يعلمون معنى العمل أو المعاناة،

يعلمون ولا يفهمون أن العمل معاناة،

وأن المعاناة ما هي إلا عمل. [٨٤]

وبوعي تام يأخذ بكيت زمام المبادرة، مدركًا أن هذا العمل سيفضي به إلى الاستشهاد، يفعل ذلك كله بعد هزيمته للمغوي الرابع، وقهره للدافع الباطل بداخله في ذات الوقت.

يؤكد ماكسول على ذلك، فيقول:

---

٨٢ - Ibid ., p.٣٠
٨٣- Ibid ., P. ٣٠
٨٤- Ibid., P ١٧

بعد مواجهته للمغوي الرابع، ينتظر توماس في استسلام، ولكن بعد تحقيقه طهارة دافعه يبدأ التأثير في حياة الآخرين من نساء كانتربري. [٨٥]

أما صلاح عبد الصبور، فيضفي على شخصية بطله الحلاج صورة بكيت نفسها، بيد أنه عند قراءة مسرحية عبد الصبور ومقارنتها بأصل الأحداث التاريخية، يجد الباحث فروقًا بينهما، فللكاتب الحرية في تخير ما يحلو له، وما يخدم عمله من المصدر، ومن هنا يعتمد عبد الصبور هنا على مسرحية إليوت مصدرًا، أكثر من اعتماده على الحياة التاريخية للحلاج.

وهذا ما أكده د. عبد الحميد إبراهيم، إذ يقول:

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية الحلاج اختيارًا مقصودًا، لكي يجمل فلسفة التراث العربي الإسلامي، ويعكس مواقف المؤلف من هذا التراث؟ وأضيف الآن أن " جريمة قتل في الكاتدرائية " هي التي أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج. [٨٦]

وفي ضوء تأثير مسرحية إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية "، كان من الطبيعي أن نجد تشابهًا قويًا بين شخصية الحلاج وشخصية بكيت، فالحلاج لديه الرغبة في الاستشهاد، وكذلك بكيت. وأيًا كانت دوافع الأول أقوى وأكثر إقناعًا، والأخير يصر على السير في الطريق حتى الخطوة الأخيرة، مستحضرًا الشهداء وصورة المسيح التي أرادها عبد الصبور نموذجًا للحلاج:

الحلاج:

أصحابي أكثر من أن تحصيهم يا إبراهيم

أصحابي آيات القرآن وأحرفه

كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون

إحياء الأموات الشهداء الموعودون.

فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء

---

[٨٥]- Maxwell, D.E S., the poetry of T.S. Eliot., op. cit. P.١٨٥

[٨٦] - إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفًا، ص ١٩٨ .

آلاف المظلومين المنكسرين. [٨٧]

يؤكد رفقاؤه، مسئولية الحلاج عما آل إليه، ومن خلال أبياته، يشير عبد الصبور إلى التشابه بينه وبين المسيح، تتطور هذه المشابهة بأبعاد أخرى، ليؤكد الكاتب موضوع الاستشهاد خلال رغبة الحلاج في خلاص قومه. وبعد استشهاده يكرر كبير المتصوفة كلمات الحلاج، فيقول:

كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يرى أن يموت كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السماء

كان يقول:

كأن من يقتلني محقق مشيئتي،

ومنفذ إرادة الرحمن. [٨٨]

كان رجال الصوفية من أقران الحلاج، على دراية برغبته في الاستشهاد (أو ربما رغبة عبد الصبور التي خلعها على عدد كبير من شخصياته)، ذلك لأنه أراد جذب القارئ أو المشاهد إلى مضمون الاستشهاد، ولأن شخصية بكيت لم تغب عن ذهنه، فيقول أتباع الحلاج مرددين:

هل نحرم العالم من شهيد؟

هل نحرم العالم من شهيد؟ [٨٩]

يلقى الحلاج على أسماع قومه خطابًا دينيًا في نهاية الجزء الأول من المسرحية، فهو يستشعر نهايته كشهيد، رغم أنه لم يتفوه بذلك مباشرة. مثله مثل بكيت، يعظ الحلاج قومه، حاثًا إياهم على التقوى والتديُّن، موضحًا الطريق إليهما، إنه طريق الخلاص الذي يحرص عليه هو أيضًا.

[٨٧] - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة "، بيروت، دار العودة، ص ٤٨٢ .

[٨٨] - المرجع السابق ص ٤٥٧ .

[٨٩] - المرجع السابق ص ٤٥٧.

ولحظة إفضائه بما يجيش في صدره، يجد رجال الشرطة — الذين تحدُّوه – في ذلك الحدث فرصة ملائمة لاعتقاله وإنزال العقوبة به، ولم يثر الحلاج على قَدَرِهِ مطلقًا، إذ ظل هناك حس ما بداخله، يدفعه إلى الاستشهاد في سبيل الله. وهذا عينه ما ذكر في مسرحية إليوت.

فإذ ينصح بكيت قومه باتباع طريق التقوى، ويتنبأ بقدوم شهيد جديد، نجد الحلاج أيضًا يعظ قومه باتباع الطريق ذاته، ويخبرهم بأنه سينزل به العقاب، لكشفه ستر علاقته بالله، فيسلم نفسه للشرطة، بادئًا بذلك أولى خطواته على طريق الاستشهاد،

يعلق د. عبد الحميد إبراهيم على خطبة الحلاج هذه، فيقول:

وينتهي هذا الفصل بموعظة للحلاج، كشف فيها عن موقفه الإيجابي المتمثل في انحيازه للجموع ضد السلطة والحكومة، وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة، وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بكيت التي تخللت الفصلين. (٩٠)

يكشف الباحث اللثام عن موضع آخر من مواضع التشابه بين المسرحيتين، إن مفهوم الاستشهاد، تتجلى هذه المضاهاة بين مشاهد المحاكمة لكل من بكيت والحلاج.

ويبدو هنا (كما ذكرنا آنفًا) أن كلاً منهما كان في حالة استسلام تام، مترقبًا مصيره الذي سيحدده الفرسان والقضاة في حالة بكيت، ورجال الشرطة في حالة الحلاج.

ويسوق الباحث هنا بعضًا من المقتبسات التي توضح تأثير مشهد محاكمة بكيت على نظيره عند الحلاج.

الفرسان الثلاثة: إنه أنت يا رئيس الأساقفة الذي شق عصا الطاعة. (٩١)

وهو ما كرره القاضي أبو عمر في مأساة الحلاج:

مولانا يدري من زمن أنك تبغي في الأرض فسادًا

تلقي بذر الفتنة

في أفئدة العامة

وعقول الدهماء. (٩٢)

---

٩٠ - إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفًا، ص ١٩٩ .

٩١- Eliot, T.S., Collected Playes of Eliot, Op. Cit, p.٣٨

ويدحض كلاهما " الحلاج وبكيت " الادعاء بالتمرد والعصيان على الملوك، بيد أنهما يرغبان في تحقيق العدالة والحق لقومهما، حتى لو أفضى بهما ذاك إلى الموت.

توماس:

هذا ليس بصحيح

لقد ظلت أدين بالولاء للملك قبل وبعد تسلمي للخاتم. [٩٣]

وعندما يصبح الملك " خائنًا "، يقدم إجابة أخرى:

توماس:

أنا لست بخائن للملك، فأنا قس مسيحي

نلت الخلاص بدم المسيح

وبدمي سأقدم الخلاص لغيرى. [٩٤]

ويواجه الحلاج الموقف ذاته، فيجيب مدافعًا عن قضيته:

الحلاج:

لا يا سيد

بل أبغي لو مدّ المسلم للمسلم

كف الرحمة والمودة. [٩٥]

وعندما يحدثه القاضي الآخر في أمر تمرده ضد الوالي، يجيبه:

بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

والدولة...!

لا أشغل نفسي بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائي. [٩٦]

---

[٩٢] -صلاح عبد الصبور، "الأعمال الكاملة"، ص ٥٦٤.

[٩٣] - Eliot, t. s., cit, P٣٨

[٩٤] - Ibid, P.٤٦

[٩٥] - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة"، ص ٥٦٥.

[٩٦] - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة" ص ٥٨٢-٥٨٣

ولم يُجد دفاع كل منهما في إنقاذ حياته، بل قُتلا بناء على أوامر حكامهما، وأصبحا شهيدين، ولكن يشعر رفقاؤهما بالندم بعد استشهادهما، فيعلنوا عن مسئوليتهم تجاه جريمة القتل هذه، وهذا هو مشهد آخر من المشاهد التي تُعنى بمضمون الاستشهاد وقيمته، اقتبسه عبد الصبور من مسرحية إليوت.

وبعد تنفيذ الجريمة، ينقسم شخوص المسرحية إلى طرفين متعارضين يعلقان على الحدث، يتمثل الأول منهما في القتلة الجناة. والآخر في بكيت الحلاج.

ـ من الذي قتل بكيت؟ من الذي قتل الحلاج؟ سؤالان يفرضان نفسيهما في آن واحد. في مسرحية إليوت يظهر القتلة — الفرسان الأربعة — ليبرروا فعلتهم، ولكن الأهم والأخطر من ذلك هو تعليق الفارس الرابع، إذ يلقي باللوم على بكيت الذي رغب في الاستشهاد، ولم يبد أية مقاومة ضد قاتليه.

يرى الباحث أنه من المهم هنا، عرض جزء كبير من هذا الاتهام لمناقشته:

من قتل رئيس الأساقفة؟

ولكن قبل أن نسأل،

دعونا نتأمل تلك الأحداث ابتداءً من توليه هذا المنصب،

حيث غير سياسته كلية، وغض الطرف عن مصير الدولة تمامًا،

ليصير وحشًا مغرورًا.

وتحت يدي دليل على ذلك لا يقبل الشك،

إلى الحد الذي أنه زعم — قبل أن يترك فرنسا — أمام شهود عدة أنه لم يبق له الكثير ليحياه،

وأنه سيقتل في إنجلترا، فاستخدم كل وسيلة من وسائل الإثارة، ليرسخ فكرة واحدة ألا وهي أنه قرر الاستشهاد.

لقد رأيتم كيف تهرب من الإجابة على أسئلتنا.

حتى عندما تمادى في إثارتنا إلى الحد الذي نفد فيه صبرنا،

كان في إمكانه الهرب بسهوله،

لقد كان بوسعه تجنب إثارتنا حتى يهدأ غضبنا،
إلا أنه لم يرغب في حدوث ذلك،
فقد أصر – ونحن في أوج غضبنا – أن تظل الأبواب مفتوحة،
هل عليَّ أن أسرد المزيد؟
أعتقد أنه بعد عرض هذه الحقائق عليكم،
سوف تصدرون حكمكم على الفور بإعدام هذا العقل المريض.

قد يبرر خطاب الفارس الرابع جريمة أقرانه، إلا أنه غير كاف لإقناع المشاهد أو رفقاء بكيت. ويتساءل الباحث هنا عن مدى اقتناعهم بأن بكيت قد أقدم على الانتحار، أملاً في مساندة العامة. يسوق الفارس بعضًا من أعمال بكيت التي أساء فهمها في الواقع، فقد أراد من خلالها تبرئة ساحته هو وزملائه، غير أنه فشل في إقناع أحد بعد أن استشعر القوم بهتان مبرره.

المشهد نفسه يبرز للعيان عند صلاح عبد الصبور، فقد دافع القضاة باستماتة عن أنفسهم أمام رفقاء الحلاج، محاولين درء التهمة عنهم ونسبتها إلى القوم، ويجعل عبد الصبور من بعض العامة ضحية بدلاً من البطل، محاولاً بذلك إخفاء التشابه بين المشهدين ؛ إلا أن هذه المحاولة لم تُجْدِ.

أبو عمر: بم تجزونه؟
المجموعة: يُقتل، يُقتل.
أبو عمر: دمه في رقبتكم؟
المجموعة: دمه في رقبتنا.
أبو عمر: والآن... امضوا، وامشوا في الأسواق،
طوفوا بالساحات والحانات
وقفوا في منعطفات الطرقات
لتقولوا ما تعهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعًا يخفي كفره

لكن " الشبلي " صاحبه قد كشف سره

فغضبتم لله، وأنفذتم أمره

وحملتم دمه في الأعناق

وأمرتم أن يقتل

ويصلب في جذع الشجرة

الدولة لم تحكم

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم...

حُكِّمْتُم، فحَكَمْتُم. [97]

يكرر الفرسان والعامة كلام القضاة، ويحاول المحتشدون إدانة القضاة، ويشبه هذا اتهام الفرسان الثلاثة في مسرحية إليوت:

الفرسان: خائن خائن! خائن! [98]

ولم يكن حديث الفارس الثاني إلا تكرارًا لهذا:

من السهل إدانة رئيس الأساقفة بتأييد البرلمان وإعدامه بوصفه خائنًا،

دون أن يعلق دمه بقميص أحد منّا. [99]

كما تتشابه إغراءات الفرسان في مسرحية إليوت والقضاة عند عبد الصبور إلى حد كبير، إذ يرتدي الاثنان عباءة التقوى والبراءة، فيلقون باللوم على العامة (عند عبد الصبور)، والبطل نفسه (عند إليوت). غير أن إثبات صحة هذا الاتهام خاصة في حالة بكيت، كمنتحر، يطيح بفكرة الاستشهاد. كان خنوع العامة، واتباع من بكيت والحلاج، هو السبب وراء اعترافهم بأنهم قتلة (بعد ما تم تنفيذ الإعدام).

---

٩٧ - صلاح عبد الصبور، " الأعمال الكاملة "، ص ٥٩٢، ٦٠٠ .

٩٨ - Eliot ., T.S., Op. cit., p. ٤٧

٩٩ - Ibid., P.٥٠

ففي مسرحية إليوت، نجد الجوقة يطلبون الغفران من بكيت ما اقترفوه، لا لشيء إلا لسلبيتهم:

الجوقة: نسألك الغفران سيدنا

فنحن رجال أمتك ونساؤها

الذين يغلقون الأبواب، ويجلسون بجوار المدافئ،

الذين يخشون ظلم الناس ولا يخشون عدل الله،

نعترف بخطيئتنا، بضعفنا، بذنبنا.

نحمل خطايا العالم فوق رؤوسنا.

دم الشهداء وآلام القديسين عار علينا. [١٠٠]

يشعرون بالخزي والعار في أنفسهم، من جراء فعلتهم بالشهداء الذين ضحوا بأرواحهم الذكية واحدًا تلو الآخر.

الجوقة:

توماس يا رئيس الأسقافة، امنحنا عفوك

لنصلي من أجلك بعد أن نغسل عارنا. [١٠١]

ويزرع عبد الصبور في مسرحيته نفس ذلك الإحساس بالخزي والعار بعد موت الحلاج، فيحمل العامة، وأتباع الحلاج والصوفية أنفسهم مسئولية مقتل الحلاج:

الواعظ: هل تعرف من قتله؟

المجموعة: نحن القتلة.

التاجر: أبأيديكم...؟

المجموعة: بل بالكلمات. [١٠٢]

كان هذا اعتراف عامة الشعب. أما الصوفية، فيعلنون مسئوليتهم عن مقتله، في قولهم:

---

١٠٠ - Ibid., P.٥٤

١٠١ - Ibid., P.٤٣

١٠٢ - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة "، ص ٤٥٢، ٤٥٣.

نحن القتلة

أحببناه، فقتلناه. [١٠٣]

كما يعلن " الشبلي " مسئوليته عن مقتل الحلاج، فلم يكن لهذا الشبلي دور فعال أثناء محاكمة الحلاج، وهو أول من يجب سؤاله عن إخلاصه للحلاج، أولاً: لأنه كان أقرب أصدقاء الحلاج إلى قلبه، ثانيًا: لأنه متصوف يعي تمامًا سلوك الصوفية، ثالثا: لعلمه بالأسباب التي دفعت الحلاج لاتخاذ قراره، ألا وهي فقر شعبه، وجور حكومته التي عاني ظلمها كل أفراد الشعب.

تبدأ محاكمة " الحلاج "، ويشرع الشبلي في الدفاع عن نفسه، متجاهلاً الحلاج، ولذا فمن الطبيعي أن يشعر بالذنب والعار، ثم يعلن مسئوليته عن مقتل الحلاج:

الشبلي: أنا الذي قتلتك

أنا الذي قتلتك. [١٠٤]

وجد كل من الحلاج وبكيت نفسيهما في صراع مع السلطة، بسبب اتجاههما السياسي، فقد رأى كل منهما كيف يعاني شعبه من جور السلطة، وعليه، اضطلعا بمهمة مناهضة هذا الجور والظلم حتى النهاية.

تصف الجوقة في المسرحية ما عانوه في غياب بكيت، فيقولوا:

سبع سنوات مضت الآن بعد أن رحل عنا كبير الأساقفة

كم كان رقيقا مع قومه

ولكن، ليس من الحكمة أن يعود الآن

لقد عانينا الأمرين من قوانين الملك وقوانين البارون. [١٠٥]

وكدأبهم دائمًا ؛ يجلس هؤلاء القوم بانتظار المخلص، فيحمل بكيت على عاتقه مهمة إنقاذهم، وهم على وعي تام بأن الأمر قد يتطلب ضحايا متجسدين في هيئة الشهداء والقديسين.

الجوقة:

فلننتظر.. فلننتظر

---

١٠٣ - المرجع السابق ص ٤٥٥ .

١٠٤ -المرجع السابق، ص ٤٦٢ .

١٠٥ - Eliot, T.S, op. cit, P.١٢

وكذا القديسين والشهداء

أولئك الذين في طريقهم إلى أن يكونوا

شهداء وقديسين. (١٠٦)

يتبنى بكيت قضية قومه، ومن هنا يقود هذا إلى صراعه مع السلطة السياسة، إذ يعرب عن استعداده لطاعة الملك، شريطة أن يمنح الأمان للكنيسة، وبالتالي للقوم.

الفارس الأول: جدد عهدك الذي نقضت

توماس: الموت هو بغيتي

كي تنعم الكنيسة بالأمن والحرية. (١٠٧)

فقد بات الاستشهاد هو الثمن للحصول على الأمن والحرية، وتصرخ الجوقة بعد مقتل بكيت مطالبين النجدة من القوم والكنيسة والدولة التي ضحي بكيت بحياته من أجلهم.

الجوقة: لقد عمي الدم أعيننا

أين إنجلترا؟ أين كِنْت **kent**؟ أين كانتربري؟ (١٠٨)

اقتبس عبد الصبور من إليوت فكرة التوجهات الاجتماعية والسياسية هذه، وطورها في مسرحيته، فالصراع مع السلطة يحث خطوات الحلاج نحو الاستشهاد، كذلك أظهر عبد الصبور نفس القدر من الاهتمام بالتوجهات السياسية والاجتماعية التي أظهرها إليوت، ذلك لأنه صب اهتمامه على عرض الموقفين الاجتماعي والسياسي الموجودين بمجتمعه.

الشبلي: الشر

ماذا تعني بالشر؟

الحلاج: فقر الفقراء، جوع الجوعى،

في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها. (١٠٩)

١٠٦- Ibid., P.١٢

١٠٧- Ibid., P.٤٤

١٠٨- Ibid P.٤٧

١٠٩ - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة "، ص ٤٦٩ .

ولم يعبأ الحلاج بتحذيرات إبراهيم، أحد رفاقه، ضد جور السلطة، فهو يعرف طريقه جيدًا، وعلى استعداد تام لمواجهة أية عقوبة، من أجل تحقيق رغبته، والدفاع عن قضيته.

إبراهيم: .. ويقولون

هذا رجل يلغو في أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

الحلاج: ماذا نقموا مني

أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي

وأقول لهم أن الوالي قلب الأمة..

هل تصلح إلا بصلاحه،

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

في أكواب العدل؟ (١١٠)

وأخيرًا يصدر الحلاج قراره، ذلك القرار الذي يعجل به إلى الاستشهاد ولكن الحلاج لا يعبأ إلا بالهدف الذي يرغب في تحقيقه.

ثمة صلة وثيقة تربط بين التمرد على السلطة الجائرة وبين الاستشهاد. هذه هي الفكرة البسيطة التي اقتبسها عبد الصبور من إليوت، ثم استفاض في تقييمها في مسرحيته، وقبل أن نترك تلك النقطة، هناك رأيان يجدر بنا مناقشتهما. الأول: للناقد خليل سمعان الذي يناقض نفسه هنا عندما يؤكد أن بكيت لم يختر الاستشهاد لحرمته لدى المذهب الكاثوليكي في إنجلترا، على حين يُقدم الحلاج على الاستشهاد لأنه يرى.

كما يتضح في مسرحية عبد الصبور أن الإنسان هو مصدر الفعل الإنساني وليس الله، حيث يقدم البطل على الاستشهاد، خارجًا بذلك عن مشيئة الله. (١١١)

---

١١٠ - المرجع السابق، ص ٤٧٦، ٤٧٧.

١١١ - Samaan , Khalil ., op. cit p.١٧

ثم يتساءل عما إذا كان الحلاج قد اختار الاستشهاد شوقًا إلى الله، أم عقابًا على كشفه ستر علاقته بالله؟ وينفي في الوقت ذاته أن بكيت كان مخيَّرًا في أمر الاستشهاد، وإلا لاعتبر منتحرًا، وهذا محرم في الكاثوليكية، في حين يرى الباحث أن الحلاج لم يكن مخيرًا هو الآخر، فلم يكن ليختار الموت أو يسعى إليه، لأنه محرم في الإسلام، وبعد إقراره بأن الحلاج كان مخيرًا في أمر الاستشهاد، يناقض د. خليل نفسه بطرحه لهذا التساؤل:

هل صادف بكيت الاستشهاد أم اختاره مصيرًا له؟ هل كان استشهاد الحلاج رغبة أم عقوبة؟ فلا القارئ ولا البطل على يقين.(١١٢)

يجيب د. خليل على التساؤل الذي طرحه بأن كلاً من البطل والقارئ يجهل الإجابة، ويبدو أنه الشخص الوحيد الذي لديه هذه الإجابة غير المقنعة.

أما الرأي الآخر فللدكتور عبد الحميد إبراهيم، والذي يقارن من خلاله بين نهايتي المسرحيتين، إذ يقول:

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية، تحس فيها أن رسالة الشهيد قد بُلِّغت للآخرين، على حين انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة، فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله، خرجوا في خطًى " متباطئة ذليلة "، كما يقول.(١١٣)

ويعارض الباحث هنا وجهة النظر هذه، فمسرحية عبد الصبور لم تنته نهاية متشائمة، فبينما يرى د. عبد الحميد إبراهيم أن رسالة الحلاج قد طواها النسيان بعد موته، نجد أن الجملة التي ساقها هنا ليست نهاية المسرحية في الواقع، فعبد الصبور استخدام أسلوب الاسترجاع في تصويره للأحداث الدرامية، مخالفًا بذلك أسلوب إليوت في استخدام التسلسل المنطقي في تصويرها، وعليه، فالنهاية الحقيقية لمسرحية عبد الصبور تشمل تلك الأحداث التي وقعت بعد استشهاد الحلاج، حينما بدأ الصوفية في وعظ الناس، فقيمة الحلاج التي تكمن في كلماته لن تنتهي بنهايته:

المجموعة: أحببنا كلماته

---

١١٢ - Ibid ., pp. ١٧. ١٨

١١٣ - عبد الصبور، صلاح، ذكر آنفًا، ص ١٩٩، ٢٠٠.

أكثر ما أحببناه. [١١٤]

ثم يعدون بإبلاغ كلمته إلى العامة في كل مكان:

المجموعة:

وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها في شق لمحاريث الفلاحين.

ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السوّاحة فوق الموج

وندونها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب. [١١٥]

يربط عبد الصبور قيمة رسالته بمضمون الاستشهاد وقيمته، هذه الرسالة التي أدت دورها بعد مقتل الحلاج، حيث خرجت للناس كافة من: الأعيان، ورجال الأعمال، والمزارعين، والشعراء، وغيرهم، ومن هنا فنهاية مسرحية عبد الصبور لها طابع متفائل، وليس متشائمًا كما يرى د.عبد الحميد إبراهيم.

ثمة مسرحية أخرى لإليوت تتناول موضوع الاستشهاد، ألا وهي " حفل الكوكتيل "، حيث تظهر سيليا Celia كشهيدة Martyr، ولكن من نوع آخر، فقد قررت سيليا أن تبذل كل ما بوسعها، من أجل تمريض أبناء البلدة الذين كاد يهلكهم الطاعون عن بكرة أبيهم، كوسيلة للخلاص.

وجاء قرار سيليا هذا بعد رحلة طويلة من استكشاف الذات، أما هاري Hary في مسرحية " التئام شمل العائلة The Family Reunion "، فقد كان ينشد نفس الطريق، بيد أنه أخفق في تحقيق هدفه.

غير أننا لا نجد صدى لهذا النمط من الاستشهاد لدى صلاح عبد الصبور، فالشخصية الوحيدة التي أضفي عليها ظلال الشهادة، كانت شخصية المسافر في مسرحية " مسافر ليل "، غير أنها افتقرت إلى مقومات البطل الشهيد، فهو شخص سلبي وجد نفسه فجأة في هذا الموقف، ولهذا فهو لا يستحق لقب شهيد.

---

١١٤ - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة "، ص ٤٥٥ .

١١٥ - المرجع السابق، ص ٤٥٩ ، ٤٦٠ .

ثانيا: تيمة الاغتراب **Alienation Theme**

بينما يفرز المجتمع السوي، أناسًا أسوياء، يفرز المجتمع غير السوي أناسًا غير أسوياء، ومن هنا يمكن تعريف المجتمع السوي بأنه المسئول عن توفير الظروف الملائمة للإشباع الأمثل للاحتياجات الأساسية.. أما المجتمع غير السوي، فنتاجه العداء المتبادل، وفقدان الثقة اللذان يحولان الإنسان إلى أداة تُستغل وتُسخر من لدن الآخرين، الأمر الذي يحرمه بدوره من إحساسه بآدميته. (١١٦)

يرى إريك فروم Eric Fromm أن الفارق بين البشر الأسوياء وغير الأسوياء، هو نفس الفارق بين المجتمع السوي وغير السوي، كما يعتمد هذا الفارق كثيرًا على الظروف التي تؤدي بمجتمع ما إلى اتجاه محدد. ومن المعروف أن المجتمعات الحديثة قاست كثيرًا خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، ومازال بعضها حتى الآن يقاسي مرارة هاتين الحربين، وبالإضافة إلى بعض الأسباب الأخرى، هناك العديد من المجتمعات التي تعاني من نتائج الثورة التكنولوجية، والانغماس في الملذات الحسية، الأمر الذي أدى إلى انهيار القيم والمفاهيم، إضافة إلى إهمال المشاعر الإنسانية والحياة الروحية.

وإذ نجد كل فرد لا يرى إلا ذاته في قصيدة " الأرض الخراب The Waste Land " لإليوت، يبدو من الطبيعي رؤية الناس في أنحاء العالم يتشاكون من الإحساس بالعزلة، حتى داخل الحياة الأسرية، وكلمة واحدة كافية للتعبير عن هذا الشعور.. إنها " الاغتراب Alienation " صفة العصر الحاضر. ويشير الاهتمام الذي حظيت به تلك المشكلة من قبل علماء النفس والاجتماع والفلاسفة والكتاب إلى كبر حجمها.

وكلمة الاغتراب Alienation مشتقة من الكلمة اللاتينية أليناتو Alienato، المأخوذة عن الفعل اللاتيني أليناري Alienore الذي يعني الانتماء للآخرين أو التحول، وكان من أوائل الذين استخدموها، الكاتبان الرومانيان سيسرو وسينيكا Cicero Seneca.

---

١١٦ - Scharr, yomn H.., Escape from Authority , the Presrectives of Erich Fromm , Bisue Fromm Bisue boors , inc. puhlshess . New York , ١٩٦١, P. ١٦٧

أما في العصور الحديثة، فقد تناول هيجل Hegel هذه الظاهرة، للتعبير عن أفكار ومشاعر العديد من الناس، مستخدمًا الكلمة الألمانية – Entfremdung Sciuces.(١١٧) وتعرف " موسوعة العلوم الاجتماعية Encyclopedia of Social Sciences " الاغتراب على النحو التالي: " الاغتراب مفهوم ضارب في القدم إلى حد ما، حيث قام الفكر الغربي العلماني المتقدم بحجب أصولة المتيافيزقية، وذلك مع دوران الزمن ". (١١٨)

يرى إريك فروم أيضا أن الآفة التي تصيب العصر هي آفة الاغتراب، ويقدم فروم تعريفًا شاملاً لهذه الكلمة، فيقول (١١٩):

يقصد بالاغتراب، شكل من أشكال التجربة التي يشعر الشخص من خلالها بالاغتراب، فيصبح غريبًا عن نفسه، ولا يرى نفسه باعتباره محور كونه، أو كخالق لأفعاله، ولكن تصير أفعاله ما ينجم عنها هي مبلغ همه، فالشخص المغترب لا يتصل بأي شخص آخر، فهو مثل الآخرين، له حواس وذوق، بيد أنه في الوقت ذاته، لا يشعر بالانتماء لذاته أو إلى العالم الخارجي بشكل مثمر. (١٢٠)

وإليوت واحد من أبناء العالم الغربي الذين روّعتهم الحربان العالميتان بشكل مباشر، فكان لزامًا أن نجد صدى لتلك الكارثة في أعماله الشعرية والمسرحية، وتتناول قصيدته الأرض الخراب، التي تمثل رثاء الحضارة الغربية، عقب الحرب العالمية الأولى، موضوع الاغتراب أيضًا، الذي طوره فيما بعد في أواخر أعماله، خاصة المسرحيات الشعرية.

تأثر عبد الصبور إلى حد بعيد بتناول إليوت لموضوع الاغتراب، ويذكر هذا في كتابه "حياتي في الشعر "، عند تفسيره لبعض مقاطع قصيدة الأرض الخراب، وكذلك خلال تعليقه على بعض مسرحيات إليوت، خاصة أحاسيس المعاناة والقلق والحزن في مسرحية " حفل كوكتيل The Cocktail Party "

---

١١٧ - Ibid., P. XVIII

١١٨ - إبراهيم، عبد الحميد، السابق، ص ١٩٩-٢٠٠ .

١١٩ - عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، السابق، ص ٤٥ .

١٢٠ - السابق، ص ٤٥٩-٤٦٠ .

ثمة أسباب شجعت صلاح عبد الصبور عبد الصبور على تناول هذه التيمة، كما في معظم مسرحياته الشعرية، فقد عانت مصر من حرب ١٩٤٨، ثم جاءت ثورة ١٩٥٢، متبوعة بعدوان ١٩٥٦، ثم الهزيمة المروعة عام ١٩٦٧، كانت تلك الحروب مجتمعة سببًا في اغترب شخصية المصريين والعرب بوجه عام.

قبيل انقضاء عام ١٩٦٦ انخفضت أسهم جمال عبد الناصر، إذ احتدم الشقاق في المنطقة، واكتمل الصدع بين النظم الملكية والدول ذات النظم الجمهورية التقدمية، ثم انعكس ذلك في الانقسامات المريرة في الرأي في كل قطر عربي، إلى الحد الذي استحال معه تكهن البعض بجدوى هذا بالنسبة للتقدم الاجتماعي، أو الاقتصادي، أو حتى في الكفاح ضد إسرائيل. [١٢١]

يعبر رأي الكاتب الإنجليزي " توم ليتل Tom Little "، هذا إلى حد كبير من الآثار السيئة للموقف العربي حتى قبل حرب يونيو، كما انعكس الموقف السياسي والاجتماعي على الأحوال الداخلية، ثم جاءت هزيمة يونيو، لتطيح بحالة الجمود التي كان عليها العالم العربي، وأصبحت الأزمة أكثر تعقيدًا، المواطنون أكثر تأزمًا، مشوشون في بحثهم عن الخلاص الذي طال انتظاره، كما يشرحه عبد الصبور في مسرحياته الشعرية، إنهم القادة وحدهم الذين دفعوا بالأمة إلى هذه الكارثة بأخطائهم كما يقول توم ليتل Tom Little في كتابه حرب يونيو The War Of June ١٩٦٧.

مما لا شك فيه، أن العديد من الناس قد كونوا رأيًا خاطئًا عن إسرائيل بفعل الدعاية المضللة التي أحسن تنظيمها، فقد أظهروها دولة صغيرة، مسالمة، ضعيفة، مهددة من قبل ١٠٠ مليون شخص، هم عدد أفراد جيرانها بإبادة سكانها الذين يبلغ ٢ مليون، أو بإلقائهم في البحر. ومن ثم هالت المفاجأة العديد من الناس حينما رأوا إسرائيل تحقق نصرًا حربيًا سهلاً خاطفًا، مستخدمة أحدث الأساليب العلمية والتكنولوجيا الحديثة في تلك الحرب الآلية. [١٢٢]

---

[١٢١] - Maxwell , D.E.S., op. Cit, P.١٩٤

[١٢٢] - Schaar, John H., " Escape from Authority , The prespectives of Esich From Basic , Inc. Publishers. New York, sec, Ed. ١٩٦١, P ١٦٧.

كل هذه العوامل السياسية والاجتماعية كانت مساعدة ومهيئة لتأثر صلاح عبد الصبور بموضوع الاغتراب الذي ساد مسرحيات عدة لدى إليوت، غير أن القارئ، يدرك بعينه اليقظى أبعادًا سياسية واجتماعية أخرى أضفاها عبد الصبور على مسرحياته، وهذا ما يميزه عن إليوت.

حيث يجد الباحث عبد الصبور هنا أكثر ارتباطًا بمجتمعه ومشكلاته، بشكل لم يعهده عند دراسته لموضوع الاستشهاد.

وقد ساد موضوع الاغتراب معظم مسرحيات عبد الصبور، متخذًا في ذلك أنماطًا مختلفة للتعبير عن جو المسرحية العام، والإحساس بالخوف والانتظار، أو الإحباط وهجر الشخصيات للعالم الذي يعيشون فيه، بحثًا عن الخلاص دون جدوى.

ويحدد الباحث هنا أربعة أنماط أساسية للتعبير عن موضوع الاغتراب:

أ- أشخاص دائمًا يتملكهم الخوف مما هو آت.

ب- أشخاص منغزلون.

ت- أشخاص في بحث دائم عن طريق للخلاص.

ث- أشخاص يعيشون على الوهم دائمًا.

أ- الشعور بالخوف، أو الترقب، أو المعاناة:

يعبر إليوت عن تلك المشاعر في أولى مسرحياته " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral "، حيث جسدت الجوقة عامة الناس الذين يتملكهم الإحساس بالاغتراب، خاصة قبل مجيء بكيت.

الجوقة: نحن معشر الفقراء ليس لنا إلا أن ننتظر ونترقب. (١٢٣٦٠)

الجوقة: لقد فاض بنا الكيل لأننا انتظرنا من ديسمبر إلى ديسمبر الكئيب.

الجوقة: ريح مريض في زمن سقيم، ولا طائل من وراء ذلك.

[١٢٣] - رجب، محمود، الاغتراب، منشأة المعارف، الجزء الأول، الإسكندرية، ١٩٨٧، لمزيد من التفاصيل.

الجوقة: سحقًا للبيت، وسحقًا لك، وسحقًا للعالم، فلتبق الحال على ما هي عليه.

قد تأتي سنوات ممطرة، وأخرى عجاف. (١٢٤)

تحافظ الجوقة على تلك النبرة المتشائمة طوال المسرحية، وحتى في لحظة استشهاد بكيت يُعربون عن خوفهم وترقبهم، دون الإقدام على اتخاذ أي موقف إيجابي. أما مسرحيته الأخرى " لم شمل العائلة "، فيسودها هذا المضمون، فالإحساس بالخوف يظهر بشكل أكثر وضوحًا سواء خلال حوار الجوقة أو الشخصيات الأخرى بالمسرحية، خاصة هاري Hary وأمه آمي Amy، فتنتظر الجوقة قدوم الربيع، ولكن بلا أمل:

الجوقة: لا نخشى الليل.. ونعرف ما سيأتي بالنهار،

ألن يأتي الربيع أبدًا؟! (١٢٥)

لا يستطيع أفراد الجوقة أن يتصوروا مقدم النهار (رمز البهجة)، ولهذا يؤمنون بأن الربيع لن يأتي مطلقًا، فتعبر كلماتهم الأولى عن الخوف أيضًا.

الجوقة: لماذا كل هذا الارتباك؟ (١٢٦)

أما ماري Mary، فتتمرد على هذا الانتظار السلبي الذي يخيم على العائلة، وتصرخ قائلة:

ماري: انتظار... انتظار، ولا شيء غير الانتظار

أقدمنا لهذا، حيث لننتظر فقط؟! (١٢٧)

على حين تحفز أجاثا Agatha هاري Hary على ترك المنزل، والكف عن الانتظار، بعد أن أوضحت له سر هذا البيت.

أجاثا: ليس في مكان آخر.. بل هنا تحدق بك الأخطار،

---

١٢٤ - ___، Encyclopedia of social , Alionation, Vol. I, PP. ٢٦٤-٢٦٨.

١٢٥ - Schoar , John H., Op. cit., P.١٧٣, quated from : the same society by Esich fromm , P.١٢٠.

١٢٦- Ibid, P.١٧٣.

١٢٧ - Little , Tom. Nations of the modern word, Ernest Benn limited , London , first Ed. ١٩٦٧. P.٢٧٠.

فالموت بالنسبة لك يكمن في هذا الجانب بالتحديد. (١٢٨)

كما تعبر الجوقة عن سلبيتهم، وعقم انتظارهم:

الجوقة: أسئلة تبحث عن إجابة،

ماذا يعني الوجود بالنسبة لنا؟ من نحن، وماذا نفعل؟ (١٢٩)

وتظل بعض الشخصيات تشعر بالندم والخوف إلى النهاية. ويظل هاري مطاردًا من قبل الأيومندز Eumendies، انتقامًا لجريمته مع زوجته، في حين تخشى تلك الأيومندز أنفسهن القدر والمجهول. كما تخشى أجاثا من أن تؤثر سيطرة آمي على حياة هاري سلبًا. وتخشى آمي مرور الزمن، فهي ترغب في أن تحيا في الماضي، ومن هنا تفرض رغبتها على هاري خوفًا من أن يتركها ثانية.

أما " حفل كوكتيل The Cocktail Party "، فهي مزيج من سوء الفهم والخوف. إذ يتخذ الانتظار هنا اتجاهًا متقدمًا، فإذا نظرنا إلى " جريمة قتل في الكاتدرائية " يتبين لنا أن الانتظار هو كل شيء. أما " لم شمل العائلة The Family Reunion "، فقد شهدت تمردًا على الانتظار، ولكنه تمرد من نوع آخر، تمرد سلبي، باستثناء موقف إدوارد Edward الذي يتخذ عنده الانتظار شكلاً إيجابيًا، فهو يرفض الانتظار، ولكنه في نفس الوقت يفتقر الوسيلة التي تعينه على استعادة زوجته الراحلة.

ضيف مجهول الهوية: بإمكانك فقط أن تنتظر

انتظر

إدوار: انتظر؟!

لكن هذا هو المستحيل بعينه. (١٣٠)

١٢٨- ____, The war of June ١٩٦٧, Its Scientific, Its Development and effects on peace, and the liferation movements in the world International conference of Pasliamentasions on the middle East Crisis , Cairo ٢-٥ February ١٩٧٠. PP. ٣-٤

١٢٩- Eliot , T.S., Collected plays of T.S. Eliot, op. cit., P.١٢.

١٣٠ - Ibid., PP, ١٤-١٥ .

ومـا فتئـت الأحـزان تتملـك سـيليا Celia، حتـى تصـل إلى نهايتهـا المأسـاوية. ذات الأحزان أفعمت فؤاد كـولبي Colby في مسـرحية " الكاتـب المؤتمن The Confidential Clerk "، بسبب سوء التفاهم المتبادل بينه وبين أبيه.

أمـا اللـورد كلافرتـون Lord Claverton " في رجـل السياسـة العجـوز The Elder Statesman "، فليس لديه أمل في الحياة، بل ينتظر الموت القادم في خطى متثاقلة، ويفقد هويته في تلك الأثناء.

لورد كلافرتون: ما أسعدني وأنا أستقبل الموت

انتظر... انتظر... انتظر

ولا شيء غير الانتظار

هذا ما يدعوني للتقزز. [١٣١]

قاسى لورد كلافرتون من مرارة حياة العزلة، فلم يعد لحياته معنى، وبمـرور الوقـت يفقـد هويته:

لورد كلافرتون: لقد أفنيت عمري في محاولتي لنسيان ذاتي وهويتي،

فحاولت أن أصنع لنفسي هوية بالدور الذي اخترت أن ألعبه.

تشارلز Charles: إذًا لماذا رضخت؟

لم لا تترك مدينة بادجلي Badgley وتهرب منهم؟

لورد كلافرتون: لأنهم ليسوا من عالمنا...

بل مجرد أشباح. أشباح من الماضي، طاردتني طوال حياتي،

ما برحت حتى وقت قريـب أكتشـف أولئـك الأشـخاص الـذين أغـرتني أرواحهم. [١٣٢]

استخدم عبد الصبور تيمات الخوف والانتظار بـنفس الطريقـة، ولكـن مـن خـلال قصـص مختلفة، فانتظار المسافر للموت في " مسافر ليـل " كـان صـورة أخـرى مـن انتظـار لـورد كلافرتـون

---

[١٣١]- Ibid., P ٥٧.
[١٣٢]- Ibid ., P ٦٢ .

السلبي للموت في " رجل السياسة العجوز "، ولكن الفارق هنا أن المسافر لا تتملكه تلك الحالـة مـن السلبية واللامبالاة التي تنتاب اللورد كلافرتون، بل يسيطر عليه هنا الشعور بالرعب، فهو واثق من موته، ويرتعد منتظرًا لحظة إعدامه.

الراوي: المشهد يتلخص فيما يأتي:

الراكب محموم بالرعب. (١٣٣)

ويسأل عامل التذاكر المسافر:

عامل التذاكر: ماذا؟ لم تصرخ يا سيد؟

لم تجمد كالفأر المذعور؟ (١٣٤)

يظل المسافر يعاني حتى اللحظة الأخيرة من المسرحية، بل الأدهى من ذلك أن " الـراوي " الذي يمثل عامة الشعب لا يقدم له مساعدة ولا حتى ينقذه، وإنما يقول:

الراوي: [متجهًا إلى الجمهور]

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

في يده خنجر

وأنا مثلكموا أعزل – لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟ (١٣٥)

تسود هذه النغمة المتشائمة حتى نهاية المسرحية. وينتظر المسافر معجزة تخلصه مـن ظلـم المفتش، ولا ينقذه الراوي الذي قدمه عبد الصبور هنا ممثلاً للناس كافة، دون أية خطوة إيجابية:

ـــــــــ : أما دوره الرئيسي، فهو ممثل لكـل مـن هـم خـارج المسـرح. (١٣٦)

---

١٣٣ - Ibid , P. ٧٧ .
١٣٤- Ibid., PP. ١١٤-١١٥ .
١٣٥- Ibid., P.١٢١ .
١٣٦- Ibid., P. ١٣٥ .

أما مسرحية ليلى والمجنون، فهي عمل ساده التوتر والرعب والانتظار، فأبطالها صحفيون يشعرون بمشكلات مجتمعهم، ولكن ليس بوسعهم القيام بأي فعل حاسم حيالها، بل يتنازعون، فقد أصبح الحب مجرد إغواء Temptation. وصار انتظار " ليلى " انتظارًا عقيمًا. يخبرها سعيد عن طفولته المؤلمة خلال أسلوب استرجاع الأحداث Flash Back، فطفولة سعيد كانت حزينة ومحبطة، وحاضره لم يكن أحسن حالاً من ماضيه، لكل الشخصيات نفس الهدف، غير أنهم لا يملكون السبيل لتحقيقه، وتصبح مسألة " الكلمة أم السيف " قضية في حد ذاتها. وفي النهاية يشرعون في قتل أحدهم الآخر، فهم منتظرون معجزة فوق طاقتهم.. رجل قادم بالسيف والكلمة.

ويخلص حَسَنْ ملامح عصرهم عندما يخاطب الأستاذ:

حسن: يا أستاذ

لا تكتب في الحب...

اكتب في النقمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء. (١٣٧)

(ب) أشخاص منعزلون عن المجتمع

تكمن مأساة الأشخاص المنعزلين في شعورهم بالغربة داخل مجتمعهم، فهم يشعرون بأنهم غرباء حتى عن أنفسهم. معظم الشخصيات في مسرح كل من "إليوت" و " عبد الصبور" تعاني من الأزمة نفسها. فعلى سبيل المثال يجسد " هاري" في مسرحية إليوت " لم شمل العائلة " نموذج الرجل المغترب، فهو أنموذج " لسعيد " في مسرحية عبد الصبور " ليلى والمجنون ". كما يظهر في مسرحيات إليوت التالية تحت مسميات مختلفة، إنه: "بيتر كويلبي "، في " حفل كوكتيل "، "وميشيل كلافرتون Micheal " في " رجل السياسة العجوز ". وشخصيات مسرحية " لم شمل العائلة " منعزلون داخل حدود منزلهم، محصورون في إطار الماضي، ونزولاً على رغبة " آمي Amuy " التي ترغب في الاحتفاظ بكل شيء كما هو دون تغيير، فهم مسجونون في قيد الماضي،

١٣٧- Ibid., P. ٣٠٢

ولكن ابنها " هاري "، يعرب أن " دوام الحال من المحال "، مدفوعًا في ذلك بتشجيع " أجاثا " له، ولهذا فهناك شقاق بينهما وبين " آمي ".. بين الماضي والمستقبل.

أجاثا: نعم إنه مؤلم ؛ وذلك لأن كل شيء محتوم.

فالمستقبل يبنى فقط على الماضي الحقيقي.

آمي: لا شيء سيتغير أجاثا في منزلنا

كل شيء سيظل على ما هو عليه.. كما تركه. (١٣٨)

ويظهر " هاري " كمن ضل طريقه، فهو غريب، يجهل الماضي، ولا يعرف شيئًا عن الحاضر أو المستقبل، فهو يحيا في عالم من الاغتراب:

هاري: انتابني منذ البداية ذلك الإحساس بالانفصال، بالعزلة..

شعور قوي، لا يمكن مقاومته. (١٣٩)

ويأتي إلى نقطة الانفصال عن ذاته، فيحيا في جحيم؛ لأنه لم يستطع حتى أن يفهم نفسه.

وترغب " أجاثا " في أن يحيا " هاري " حاضره، لتنقذه من مرارة الماضي التي تفرضها عليه أمه:

أجاثا، [مخاطبةً هاري]: تمر لحظات بالإنسان يشعر أنه لا وجود

للماضي أو المستقبل،

دائمًا لحظة حاضرة فقط،

مركزة الضوء، حيث ترغب في الاحتراق. (١٤٠)

" فهاري " لا يشعر بالمجتمع من حوله، ولا يشعر بأسرته كذلك، ويشرع في الشك في ذاته ووجوده:

هاري: لعل حياتي كانت مجرد حلم، تراءى

للآخرين من خلالي. (١٤١)

١٣٨- Ibid., PP. ٣٤٠-٣٤١.

١٣٩ - عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، السابق، ص ٦٢٦ .

١٤٠ - السابق، ص ٦٣٠ – ٦٣١ .

فلم تعرف هذه الأسرة للسعادة طعمًا من قبل، إذ توالت المصائب على أفرادها:

تسأل " أجاثا " " هاري " عن السعادة، فتقول:

أجاثا: ماذا تعني هذه الكلمة؟ (١٤٢)

ولا تجد شخصيات هذه المسرحية لمشكلاتها حلاً، بل يشعرون بالغربة والوحدة، ولا تجد " ماري " التي ترغب في مساعدة " هاري " السبيل إلى ذلك.

ماري: لا أدري ما الذي يجب، أو يمكن عمله. (١٤٣)

بينما تود " أجاثا " أن يترك " هاري " المنزل، لأن وجوده هناك لا يعني إلا الموت والفناء:

أجاثا: هنا مكمن الخطر، بل هنا يكمن الموت..

فالموت بالنسبة له يكمن في هذا الجانب بالتحديد. (١٤٤)

أما " داوننج Dawning " الذي لا يجد أي حل لمشكلته، فيستسلم لقدره في خضوع تام:

داوننج: يبدو أننا جميعًا تعبث بنا الأقدار. (١٤٥)

أما الجوقة، فيبدو عليها الارتباك، ولا تستطيع فهم أي شيء:

الجوقة: أسئلة تبحث عن إجابة

ماذا يعني الوجود بالنسبة لنا؟

من نحن؟ وماذا نفعل؟ (١٤٦)

وعندما تعجزهم الحيل، يعلنون استحالة حياتهم، ومسئوليتهم عما آلو إليه:

الجوقة: لقد ضللنا طريقنا في الظلام. (١٤٧)

---

١٤١ - السابق، ص ٦٨٠ - ٦٨١ .
١٤٢ - السابق، ص ٦٩٩ .
١٤٣ - السابق، ص ٧٣٥ .

١٤٤- Ibid., PP ١١٤-١١٥ .
١٤٥- Ibid., P. ١١٨ .
١٤٦ - Ibid., P. ١٢١ .
١٤٧- Ibid., P. ١٢١ .

وحيال هذه الأزمة، باتت تصرفات الأشخاص الثلاثة الذين كانوا يتصرفون بإيجابية، لا تختلف عن تصرفات الآخرين، وزادت العزلة وأعداد المغتربين.

وتعلق " أجاثا " على موقفهم هذا، فتقول:

أجاثا: يجب أن يمضي كل إلى وجهته

أنا وأنت وكذا هاري. (١٤٨)

إن هذا العالم يعمق الإحساس بالاغتراب، إذ يحيا كل فرد بمعزل عن الآخرين، ولا مكان للتآلف. يمثل " هاري " هنا ذلك النوع من البشر الذي يشعر بالاغتراب عن نفسه. أما مسرحية حفل الكوكتيل، فيختفي فيها ما يعرف بالعلاقة الأسرية، فهناك افتقار إلى التفاهم الإنساني المشترك أيضًا، إذ نجد " إدوارد " على غير وفاق مع زوجته، ورغم ذلك لا يقوى على الحياة بدونها، وينصحه الضيف بالانتظار السلبي، فيقول:

الضيف المجهول الهوية: إن الشيء الوحيد الذي تفعله هو اللاشيء

انتظر.. انتظر

إدوارد: ماذا!...

أنتظر؟ ولكن هذا هو المستحيل بعينه. (١٤٩)

ويؤكد " جونز Jones " على هذا، فيقول:

ومن هنا يتضح لنا أن إليوت لا يهتم بدراسة الشخص ذي الشفافية الخارقة على حدة، وإنما في إطار علاقته بالمجتمع، وبالعامة من الرجال والنساء. (١٥٠)

إن تلك المسرحية عالم من العدمية والحيرة، فلا يتذكر " إدوارد " حياته الماضية:

إدوارد: لم يعد بإمكاني تذكر حياتي،

ولست واثقًا من إمكانية وصفها. (١٥١)

١٤٨- Ibid., P. ١١٥ .
١٤٩- Ibid., P. ١٣٥ .
١٥٠- Jones, D. E., op. cit, p ١٢٤ .

وليس " إدوارد " بأحسن حالاً من " هاري "، فالمسرحية مليئة بالشخصيات المنعزلة، ولك مشكلته الخاصة، فيرتسم الحب في أشكال ثلاثية، ولكن هيهات أن يجمع بين ضلعين من أضلاعها. تحتاج هذه الشخصيات المنعزلة إلى الطبيب النفسي، إذ يحتاج كل منهم إلى نوع من الخلاص، مع أنهم في حاجة إلى التآلف والارتباط بمجتمعهم، ليتوافقوا مع أنفسهم. و" بيتر" مثل "هاري " ما زال يفتقر إلى الحل المُرضي لمشكلته، على حين تجد " سيليا " خلاصها في الاستشهاد، وهذا يتطلب شيئًا من الانعزال عن المجتمع الذي تحيا به، فكل من " بيتر " و "سيليا" لم يكونا على وفاق مع مجتمعهم. ويؤكد الطبيب النفسي على أن الناس ما زالوا يحيون كغرباء:

الضيف المجهول الهوية: ما نعرفه عن الآخرين هو مجرد ذكرياتنا عن اللحظات التي عرفناهم من خلالها، فأي لقاء هو مجرد لقاء مع غريب. [١٥٢]

ويكتشف " إدوارد " عقدته ؛ فهو أسير لزوجته، ولهذا يبغضها.. بل إنه في الوقت ذاته لا يقوى على العيش بدونها.

تشبه مسرحية عبد الصبور " ليلى والمجنون" مسرحية إليوت " حفل الكوكتيل " إلى حد كبير، يتجلى ذلك بوضوح في تصوير الشخصيات ؛ فجميعهم يشعر بالكبت، وفي حاجة إلى علاج، وبينما يتمثل هذا العلاج لدى إليوت في الطبيب النفسي، يتمثل لدى عبد الصبور في الحب من خلال تمثيل مسرحية " شوقي " " مجنون ليلى ". نفس الانعزال عن المجتمع تمر به شخوص المسرحية. فهم دائمًا ما بين المكتب والجريدة ؛ فشخصية " سعيد " لها نفس نمط شخصية " بيتر" و " هاري " أيضًا، فهو يحلم بالأفضل، ولا يجد السبيل لتحقيقه. يحب " بيتر " " سيليا" حبًا رومانسيًا ولكنه يصدم بحقيقة أن سيليا لا تبادله حبًا حب.

وبالطبع يفتن " سعيد " " بليلى "، ولكنه يكتشف أن أحد أصدقائه أغواها، وينعزل سعيد كهاري وبيتر.

---

[١٥١] - Eliot, T.S. Collected Plays, op. cit, p.١٣٠

[١٥٢] - Ibid., pp . ١٥٦-١٥٧ .

لقد أغويت " ليلى " بكامل إرادتها، لترشف كأس البؤس والألم حتى آخر قطرة، مثل "سيليا " التي ضحت بنفسها، وشربت نفس الكأس [على العكس من ليلى] لتصبح شهيدة، على حين تشعر " ليلى " بالفشل.

أما مسرحية " الكاتب المؤتمن "، فهي محدودة بحدود منزل " السير كلاود "، فبعد مرور سنوات طوال يتشتت أعضاء الأسرة، ويكتشفون أنهم غرباء بعضهم عن بعض، وهم في ذلك ما بين ابن غير شرعي، ولقيط: يصبح " كولبي " يتيمًا، ويفقد " لوكاست " الأم، على حين يفقد "كاجان " الأب. نفس هذه الصفات موجودة بمسرحية " بعد أن يموت الملك "، حيث الافتقار إلى الحب والتفاهم المتبادلين بين الملك والملكة، إذ تحيا الشخصيات في حالة أسطورية، فلا يعرف أي منهم شيئًا عن شخصية الآخر، أو على الأقل لا تتوافر لديهم الرغبة في التعامل أحدهم مع الآخر، كذلك يخشون من أن يختاروا، أو حتى يتحدثوا عمن سيخلف الملك.

تقع أحداث مسرحية عبد الصبور " مسافر ليل " في مكان يشبه السجن، فالأحداث كلها تقع في قطار أو حافلة، أما راكبو القطار فهم غرباء، يفتقرون إلى العلاقات الإنسانية مع بعضهم البعض. وتبرز تلك العلاقات الإنسانية الآلية الجامدة بنجاح في مسرحية " الأميرة تنتظر "، حيث تُحتجز أشخاصها في جزيرة منعزلة، لا علاقة إنسانية، ولا اتصال بالعالم الخارجي ؛ فقط الشعور بالعزلة، والحزن يعتصر قلب الأميرة – ما هو إلا محصلة الشعور بالاغتراب.

(ج) أشخاص ينشدون الخلاص:

ونتيجة لعملية الاغتراب التي تظلل جميع الشخصيات في مسرح الكاتبين، كان لزامًا على بعض الشخصيات أن تبحث جميعها عن طريق للخلاص. ينجح بعضهم ويخفق الآخرون. ثمة نمطان من الشخصيات في مسرحية " التئام شمل العائلة "، " فآمي " أحد هذين النمطين، تجد الخلاص في الماضي الذي ترغب في فرضه على " هاري "، ولكنه يرفض، فينشب صراع بينهما. وتقرر " أجاثا " الهرب رافضة سيطرة أختها على " هاري " والعائلة بأسرها، لم تكتف بهذا، بل تحرض " هاري " و " ماري " على الفرار من هذا السجن. إنه نوع من الخلاص من وجهة نظرها.

أجاثا: علينا أن نمضي جميعًا كلٌّ في طريقه

أنت و أنا و هاري. (١٥٣)

وفي المنزل يجد " هاري " خلاصه، وكذا " ماري " و " أجاثا "، أما " آمي " فلديها قناعة باللاجدوى من التغيير، واللاأمل في الخلاص.

نمط آخر من أنماط الخلاص، بديل عن الكنيسة، يتمثل في حفل الكوكتيل، فيقوم الطبيب النفسي مقام القس، ويستمع إلى اعترافات الأشخاص المنعزلين، ليرسم لهم طريق الخلاص. تحوي هذه المسرحية – ككل – أنماط الشخصيات التي تعاني من الانفصال عن شركائهم، وعن أنفسهم. ومثل " التئام شمل العائلة "، تركز هذه المسرحية أيضًا على موضوع الاغتراب، إلا أن هذه الأخيرة تختلف عن الأولى في أن الأفراد على وعي بمشكلاتهم، ولديهم الرغبة في الخلاص، فيساعد السيد " ريلي Reilly " الأشخاص على حل مشكلاتهم.

وهنا يعضد الباحث وجهة نظره برأي الناقد د. إي جونز الذي يؤكد:

إن مقدرته كطبيب نفسي بديل عصري عن مهمة القس، وسرير الطبيب النفسي، يصبح البديل لمقعد القس، ولكنه بديل فقير يعوزه فهم ما يدلي به من نصح، انظر إليه يسأل " جوليا Julia " عن تجربة " سيليا " في الرحلة التي يتحول فيها البشر.

ويضيف قائلاً: إنني عندما أنصح شخصًا ما مثلها بالبحث عن طريق الخلاص لا أفهم أنا نفسي ما أقوله. (١٥٤)

إن الجزء الأول من كلام " جونز " مقنع من وجهة نظر الباحث، ولكنه يرى الجزء الأخير غير مقنع، فيما يخص قصور إمكانيات الطبيب النفسي، لأنه ينأى بذلك عن موضوع المسرحية، فما الطبيب النفسي إلا وسيلة تعين الأشخاص الانعزاليين على استعادة حيويتهم الروحية، شريطة أن يخوضوا التجربة بأنفسهم.

١٥٣- Ibid., P. ١١٥ .

١٥٤- Jones, D. E., op. cit, pp. ١٤٨-١٤٩.

" فريلي " يحدد طريقين، ويترك للفرد حرية الاختيار، ولكنه في الوقت نفسه يجلي منذ البداية مميزات وعيوب كل من الطريقين. وهو نفس ما يقوم به القس في الكنيسة. وتحت ضغط العزلة الروحية والتفكك الأسري، يعاني البشر ويصبح البحث عن الخلاص ضرورة، فبينما يعيد "إدوارد " وزوجته العائلة إلى علاقة صحية سليمة، يصعب على " بيتر " التكيف مع مجتمعه، فيرحل إلى الخارج، أما " سيليا "، فتجد خلاصها في التضحية، وتختار طريق الاستشهاد.

تتناول مسرحية " رجل السياسة العجوز " أيضًا هذا النقطة، ولكن ببعد آخر وهو صراع "لورد كلافرتون " الداخلي، إنه صراع بين الماضي والحاضر، فهو يحيا وحيدًا بعد أن هجره ابنه وأصدقاؤه، ويعتريه الخوف إلى الحد الذي يصيبه بالإحباط، فـ " لورد كلافرتون " لم ينجُ من الاغتراب، وكذلك صديقها الذي عاش خمسة وثلاثين عامًا خارج وطنه، فهو يسأل صديقه:

جومز Gomaz: هل لك أن تتخيل ماذا يعني الاغتراب عن الوطن

لخمسة وثلاثين عامًا. (١٥٥)

ثم يقول معبرًا عن معاناته:

جومز: إنك لا تدري معنى أن تلتهمك الغربة،

وتصبح منغزلاً،

ويتملكك الحنين إلى الوطن..

الحنين إلى الوطن. يا لها من كلمة سخيفة.

إنك لم تخبر هذه العزلة كما هو الحال معي. (١٥٦)

ومع كل هذا لكل منهما أسرة، فـ " جومز " يعيش بين أسرته وأولاده، ويعيش " لورد كلافرتون " مع ابنته، وبالتالي ليس هناك بد من الخلاص. يهتدي " جومز " إلى طريق الخلاص يتمثل في العودة للوطن ثانية، مخالفًا بذلك " هاري "، فيما توصل إليه في مسرحية " التئام شمل العائلة ". ويتقدم إليوت بشخصياته نحو فهم الذات، فتبدو كل الشخصيات ناضجة، ومن ثم يبحثون عن الخلاص. ومثل هذا التوتر الذي يمر به " هاري "، يختفي تمامًا بين شخصيات المسرحيات التي تلتها. يبحث " مايكل "ابن " اللورد كلافرتون " عن الخلاص، ويذهل " اللورد

١٥٥- Eliot , T.S, Collected Plays, op. cit,p.٣٠٢ .
١٥٦- Ibid., P. ٣٠٨ .

كلافرتون " لقرار ابنه، فيرفض الابن ماضيه وأحواله الحاضرة، ويرى الطريقة الوحيدة للخلاص في السفر للخارج، مثل " بيتر" في " حفل الكوكتيل ".

مايكل: تحدثني نفسي بالسفر للخارج

لورد كلافرتون: فكرة لا بأس بها...

فقضاء سنوات قلائل خارج إنجلترا في إحدى المستعمرات – لا ريب –

سيشد من أزرك، ويعينك على العودة إلى حالتك الطبيعية. (١٥٧)

" لورد كلافرتون " نفسه تطارده شرور ماضيه، ولهذا لم تجد فكرة الهروب عائقًا عن التسلل إلى نفسه:

لورد كلافرتون: كم أنا تواق للهروب من نفسي..

الهروب من الماضي. (١٥٨)

ويكتشف أن الهروب ليس حلاً منطقيًا، ولهذا وبعد هذه السنوات الطوال، يكتشف الحاجة الملحة إلى الخلاص المتمثل في مواجهة الماضي، وأخيرًا يستوعب درس الحياة.

لورد كلافرتون: هل تعتقد أنني أعي جيدًا المعني الذي سوف أعلمه؟

تعالَ، فسوف أبدأ في التعلم من جديد.

سأذهب أنا ومايكل إلى المدرسة ثانية. (١٥٩)

ويؤكد على قراره هذا، في كلماته الأخيرة لابنته " مونيكا " Monica:

لورد كلافرتون: لن أهرب الآن، لن أبرحهم،

لقد اعترفت لك يا مونيكا أنها أولى خطواتي نحو حريتي. (١٦٠)

---

[١٥٧]- Ibid., P. ٣٣١ .
[١٥٨] - Ibid., P. ٣٣٧ .
[١٥٩]- Ibid., P. ٣٣٧ .
[١٦٠]- Ibid., P. ٣٤٥ .

أما أشخاص مسرح صلاح عبد الصبور، فبحثهم عن الخلاص هو الغالب، ففي " ليلى والمجنون " يظهر أشخاص مختلفون، يبدون مرتبكين وقانطين، فـ " سعيد " — على سبيل المثال — شاعر رقيق، خلاصه في الكلمة، " وحسن " يعتقد في السيف، فيؤدي به هذا إلى اعتقاله.

أما " حسام "، فيلقى القبض عليه بعد نيله حريته، فيهجر أصدقاءه، ويتخلى عن أفكاره ومبادئه، ويصبح عميلاً للبوليس، حيث يرى أن اختياره هو طريقه الوحيد للخلاص. أما "ليلى " فقد ضلت طريقها، ولم تعد ترى سوى الطريق إلى الخلاص، فهي تجد في " حسام " بغيتها، وذلك لأن " سعيد " غير قادر على إشباع رغبتها الجنسية، ولا يختلف " سعيد " عن "هاري وكولبي "، فهو شارد الذهن دائمًا، بيد أن المسرحية تنتهي نهاية سلبية، إذ إن " سعيد " لم يتوفر لديه دافع للقيام بتغيير مجتمعه الحقيقي، بل يرى أن الخلاص يكمن في انتظار القادم المجهول الذي يأتي حاملاً السيف والكلمة. وقد اختارت كل شخصيات مسرحية عبد الصبور نفس الطريق إلى الخلاص، والفارق بين الخلاص لدى أشخاص مسرح إليوت ومسرح عبد الصبور يرجع إلى اهتمام إليوت بالخلاص الروحي للأفراد، في حين يلقى الخلاص الاجتماعي والسياسي اهتمامًا عند عبد الصبور، إذ نجد أن شخصياته على وعي بدورها السياسي والاجتماعي.

ويتجلى هذا الاهتمام بالأمور السياسية والاجتماعية في مسرحية عبد الصبور " بعد أن يموت الملك "، إذ يبتلى الملك بالعقم ويعجز عن أن يهب زوجته (أي الملكة) طفلاً، ولذلك يجعل الكاتب النسوة الثلاث يقدمن ثلاثة حلول، ليختار من بينهم القارئ، وليس البطل نفسه كما فعل إليوت في مسرحيته " حفل الكوكتيل "، فالاختيار النهائي هو الخلاص لا للملكة ولكن للمشاهد، لأن القضية قضيتهم من الناحية السياسية. أما الملكة، فترغب في أن تقر عينها بطفل، بغض النظر عن الوسيلة. كلا الكاتبين يعنى بحتمية الخلاص، ولكن الاختلاف عند كل منهما يكمن في وجهة نظر دينية مسيحية، بينما يصب عبد الصبور اهتمامه نحو العدالة الاجتماعية والسياسية، وهذا ما يميز الحلول التي اقترحها كلا الكاتبين لمسألة الاغتراب.

د. أشخاص يعيشون في وهم

أسهبت معظم مسرحيات الكاتبين في تناول الوهم illusion، " فهاري " على سبيل المثال في " التئام شمل العائلة " تطارده خطيئة ماضية على يد " الأيومندز"، ويسيطر عليه وهم أن حياته ليس حقيقة، إنها مجرد حلم يراوده. أما أمه " آمي "، فتحيا واهمة أن الماضي له اليد

العليا، وأن شيئًا لم يتغير. وتؤمن أن عودة " هاري" سوف تعيد التئام شمل العائلة، غير أن شيئًا لا يتحقق، لأنها مجرد أحلام تراودهم.

ويحيا " إدوارد " وزوجته أمدًا طويلاً، واهمين أنهم يتمتعون بالتفاهم المتبادل إلى أن يكتشفا أنهما على غير وفاق. أما باقي الأشخاص، فيقعون في شباك الحب، ويعتقد كل فرد في أنه وجد شخصًا آخر يبادله الحب [على سبيل المثال " بيتر " و " سيليا "، " سيليا " و " إدوارد ".. إلخ].

أما " اللورد كلافرتون " في " رجل السياسة العجوز "، فيعتقد واهمًا في إمكانية الهروب من ماضيه، وأن ولده سيعود يومًا ليعيش معه، وعندما يواجهه الماضي متمثلاً في " جومز" وولده "مايكل "، يكتشف أنهما جاءا لابتزازه. كذلك جاءت مسرحية " الكاتب المؤتمن " حافلة بالخداع الذاتي، فبعد انقضاء سنوات طوال، تكتشف أسرة " السير كلاود " أن كل فرد من أفرادها غريب عن الآخر. وهي تعد من أسوأ مسرحيات إليوت فنيًا على الإطلاق، إذ إنها تعتمد على المصادفة والابتذال. وتتحول شخصيات المسرحية إما إلى لقيط أو ابن غير شرعي، فيصبح " كولبي " يتيمًا، وتفتقد " لوكاستا " الأم، و " كاجان " الأب.

كما اعتمدت بعض مسرحيات عبد الصبور على نفس الوهم، فـ " الأميرة تنتظر " موضوعها الوهم، إذ تحيا الأميرة على أمل عودة محبوبها يومًا من الأيام، ليهبها طفلاً، ويعيدها إلى المملكة، غير أن محبوبها ليس بطلاً مغوارًا كما يتراءى لها، إن هو إلا نذل. وفي النهاية يتبين لنا أنه عقيم، وهي نفس العزلة التي تسيطر على الملكة في مسرحية " بعد أن يموت الملك "، إذ تعتقد أن لديها طفلاً، وعندما تكتشف أنه كان سرابًا من نسج خيالها، تنفجر في الملك [زوجها] قائلة:

الملكة: الطفل....!

إنك تدري أنا لا نملك طفلاً

انظر... هذا فراشي خال لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم

ساقا الوهم... ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات

ليس لنا طفل

ليس لنا طفل. [161]

وعندما يموت الملك، تتهلل قائلة: " سوف أحصل على الطفل "، غير أن الوهم يستمر لأنه لم يأت بعد الموقف الذي يهب لها الطفل المرغوب. وتنتهي المسرحية دون حل قاطع، ولكن هذا الحل الحتمي يتوفر هذه المرة في " ليلى والمجنون "، إذ يظل " سعيد " يحلم ويتخيل أنه في يوم من الأيام سوف يأتي الرجل المنتظر حاملاً السيف والكلمة. وهذا الوهم هو أحد جوانب موضوع الاغتراب الذي يغلب على مسرحيات الكاتبين.

ثالثًا: تيمة العقم Theme of Sterility

ولأنه يؤمن بعقم الحضارة الحديثة، يتناول إليوت هذه الفكرة في عدد من أعماله، سواء في شعره أو في مسرحه الشعري، فقصيدته " الأرض الخراب " على سبيل المثال تتخذ من خرافة الكأس أساسًا لها، وترى ميس و " ستون " أن أسطورة الكأس، يرجع أساسها إلى قصة " الملك الصياد the Fisher king "، فمصير الأرض رهن بمصير الملك الصياد [162]. ويضيف مؤلف كتاب " دليل القارئ لأعمال ت. إس إليوت أن " الملك الصياد أصبح عاجزًا جنسيًا، ثم شفي بفعل السحر ". [163]

فقد ابتلي الملك الصياد، ومن ثم الأرض بلعنة العقم، بسبب خطيئة ارتكبها هو وحاشيته في الماضي، جعل إليوت من هذه الأسطورة نواة لقصيدته، فيمثل الملك الصياد هنا الأنموذج الأصلي للشخصيات الذكورية التي تختلط كل شخصية منها بالأخرى، كما أنه يمثل الشخصية الأسطورية بوجه عام، إذ إن القصيدة تنتهي به وبمأزقه. وهو يمثل ذلك النوع من الشخصيات التي تتحدث منذ البداية إلى النهاية. ويستخدم إليوت هذه الأسطورة، للتعبير عن عزلة العالم، ولذلك تتنوع صورة القصيدة بين الجدب والخصوبة Sterility and Fertility، وهو موضوع شاع تناوله في مسرحيات إليوت.

استخدم عبد الصبور هذا الموضوع في بعض مسرحياته، في شكل الصور التي تعبر عن الجدب وحلم الخصوبة، فبدءًا من مسرحيته " بعد أن يموت الملك "، يلاحظ الباحث أن عبد

---

[161] - صلاح عبد الصبور، " الأعمال المتكاملة "، ذكر آنفًا، ص ٢٩٨.

[162] - Williamson, George., A Reader's Guide ta T.S. Eliot, Thomas Hudson, U.S.A., ١٩٥٥, P.١١٩.

[163] - Ibid., pp . ٢٩٧-٢٩٨

الصبور قد وظف اهتمامه هذا في الصور المختلفة للجدب وحلم الخصوبة، خاصة رمز الطفل، فبعض بطلات المسرحية يجلسن في انتظار طفل، في حين يصاب رجالهن بالعجز، سواء جسديًا [مثل الملك في " بعد أن يموت الملك"]، أو نفسيًا [مثل سعيد " في ليلى والمجنون "]. كل من الملك والملكة يعيش في وهم ذاتي بأن لديهم طفلاً، وهم حين يمارسون دوري الأمومة والأبوة، يقولان:

الملك: خفضي من صوتك... أرجوك

قد ينزعج الطفل

الملكة: الطفل....! [١٦٤]

غير أن الملكة تفيق بعد وقت قصير من هذا الوهم، رغم شعورها بالسعادة، بيد أنها تواجه فجأة هذه الحقيقة المفزعة، ألا وهي أنه لا أطفال على الإطلاق.

الملكة: إنك لا تدري أنا لا نملك طفلاً

انظر هذا فراشي خال لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم

ليس لنا طفل

ليس لنا طفل. [١٦٥]

ويصاب الملك بالإحباط لسماعه هذا الحقيقة التي طالما كان على يقين منها، ولكنه يهرب من مواجهتها، فهو مثل شهريار في " ألف ليلة وليلة " الذي عاش في وهم حكايات " شهر زاد "، ولكن تتناقض مواقف كل من الملك والملكة، فبينما يستمتع الملك بأحلام اليقظة وخداعه لذاته هروبًا من الواقع، نجد أن الملكة لديها الشجاعة الكافية لمواجهة الحقيقة القاسية:

الملك: كنا سعداء بهذا الطفل الوهمي

الملكة: طفل من يأس. [١٦٦]

وتتمرد على هذه الحالة من العقم، وتتوق إلى الخصوبة لتحصل على الطفل، فتتخذ قرارًا، كحل حاسم لسنوات العقم تلك:

الملكة: اختر لي من يعطيني طفلاً

---

[١٦٤] - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال المتكاملة "، ذكر آنفًا، ص ٢٩٧.
[١٦٥] - المرجع السابق، صفحات ٢٩٧، ٢٩٨.
[١٦٦] - المرجع السابق، ص ٢٩٩.

أو دعني أتشرد في أنحاء الكون. [١٦٧]

أما الملك، فيعاني من عجزه في صمت، ولا يجد عوضًا عن فحولته يتحدث عنه سوى ثروته:

الملك: أعطيتك مملكة مهرًا

الملكة: لكنك لم تقدر أن تعطيني طفلاً

تعطيني الماضي، لكن لا تعطيني المستقبل.

الملك القادر، لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً! [١٦٨]

وتأتي اللحظة الحاسمة حين يكتشف الملك عجزه عن أن يحقق للملكة رغبتها في الحصول على طفل، فيموت كمدًا في لحظة اعتبرتها من أسعد لحظات حياتها، فلحظة الموت هي لحظة الخصوبة بالنسبة لها:

الملكة (تقف في وسط الغرفة، بجوار جثة الملك، وتنظر إليها كأنها تريد أن تتأكد من موته ثم تستدير عنها، وتقول كأنها تخاطب نفسها:

سأنال الطفل،

سأنال الطفل،

سأنال الطفل. [١٦٩]

ويبدو أن العقم كان مرتبطًا بوجود الملك، وهي نفس التيمة التي وردت في قصة " الملك الصياد "، ولهذا يحل الخصب بعد موته، إذ إن اللعنة مرتبطة بوجوده فقط. وقد أفاد عبد الصبور بهذه الصورة وهذه التيمة من إليوت، وليس من كتاب جسي وستون" From Ritual To Romance من الطقوس إلى القصص الخيالية " مباشرة، ونجد الدليل على ذلك في صور إليوت التي تطغى على مسرحيات عبد الصبور المتعلقة بهذه الأسطورة.. إن الخطوة القادمة هي رحلة الأنثى للعثور على الذكر الذي سيهبها طفلاً، فتسأل:

---

[١٦٧] - المرجع السابق، ص ٣٠١ .

[١٦٨] - المرجع السابق، ص ٣٠٣ .

[١٦٩] - المرجع السابق، صفحات ٣١٠،٣٠٩

الملكة: قل لي: هل يعطيني الطفل؟

هل أدرك أن الحب هو الشوق إلى صنع المستقبل؟

لا الرغبة في نسيان الماضي. [170]

وليست الأميرة في مسرحية " الأميرة تنتظر " بأسعد حظًا من الملكة،إذ تعاني هي الأخرى من العقم الذي عانت منه الثانية:

الوصيفة الثانية: خمسة عشر خريفًا منذ فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادي المجدب

إلا من أشجار السرو الممتد

كتصاوير الرعب. [171]

وهي تحلم بالرجل الذي سيهبها طفلاً:

الأميرة: بل أقسم أن ينبت في بطني طفلاً

طفلاً في كل خريف. [172]

وعندما ترى " سمندل "، تتوهم الأميرة بأنه الشخص المنتظر:

الأميرة: أخيرًا جئت يا نهر حياتي

فاسق جلدي، شققته الشمس حتى صار كالأرض البوار. [173]

ولم تسلم ليلى في مسرحية ليلى والمجنون من نفس المصير، ولكن على مستوى مختلف، فهي تحب سعيد، وترغب في الارتباط به، غير أن سعيد بطل انهزامي لا يقوى على أن يهبها طفلاً، وتشعر ليلى أن كل العالم من حولها قد نضب عطاؤه، ولهذا توجه كل رغباتها نحو "حسام" الذي يشبع رغبتها بطريقة روتينية.وهذا المشهد هو نفس المشهد الذي تشبع فيه كاتبة الآلة الكاتبة في قصيدة " الأرض الخراب " رغبتها مع صديقها، فكلا المشهدين يعرض لآليات العلاقة الجنسية وإساءة استخدامها.

---

[170] - المرجع السابق، ص ٣٧٤ .

[171] - المرجع السابق، ص ٣٥٦ .

[172] - المرجع السابق، ص ٣٧٧ .

[173] - المرجع السابق، ص ٣٩٩ .

ويقرأ سعيد قصيدته الطويلة والأخيرة يقول:

سعيد: وتلوك الأشداق الفارغة القذرة

لحم الكلمات المطعون

حتى ألقوا ببقايا قيئهم العنين

في رحم الحق

في رحم الخير

في رحم الحرية. (١٧٤)

هذا الحلم بالخصوبة ـ مقابل لعنة العقم ـ والذي يتملك معظم أبطال مسرحيات عبد الصبور، جاء مغايرًا لتيمات العقم والخصوبة، وخاصة في استخدام أسطورة الكأس، وهي نواة قصيدة " الأرض والخراب ". الأكثر من هذا أن هذه المسرحيات تحفل بصور الجدب المتأثرة بالصور التي تسود أعمال إليوت، ففي الموت، تلك الصورة التي يمكن تتبعها خلال هذه المسرحية، وبعض من مسرحيات عبد الصبور الأخرى، إلى جانب وجودها في شعر ت.إس.إليوت.

لقد كان لإليوت فضل السبق على عبد الصبور في إبراز صورة السعادة في مواجهة الموت ورتابة الحياة في قصيدته " قصيدة حب لبروفروك The love song of J.Allsed Prufrock "، ونفس فكرة انتظار الموت، يمكن استجلاؤها عند إليوت من خلال قصيدة " صورة لامرأة Portrait of a lady "، وتيمة الموت عند عبد الصبور متأصلة في فكره، وليس ظهورها في مسرحياته مجرد ضرب من الصدفة، وهو فوق كل هذا، يقتبس أبياتًا من " قصيدة حب لبروفروك "

سعيد: النسوة يتحدثن.. رائحات، غاديات

عن مايكل أنجلو

حسان: ما هذا؟

سعيد: بيت للشاعر إليوت

حسان: ما معناه؟

---

١٧٤ ـ المرجع السابق ، ص ٨٠٤ .

سعيد: معناه أن العاهرة العصرية تحشو نصف الجسم الأعلى بالحذلقة

البراقة كي تعلو من قيمة نصف الجسم الأسفل.

زياد: معناه أيضًا أننا لم نصبح عصريين حتى في العهر. [١٧٥]

يشرح عبد الصبور أبيات إليوت، موضحًا العلاقة بين البغاء والحداثة، في الوقت الذي يستخدمها إليوت للسخرية من المجتمع الحديث. ويقول جورج ويليامسن Gorgee Williamson معلقًا:

من أبرز الأسئلة التي تثيرها هذه الزيادة هي " أين "، الأمر الذي جاءت الإجابة عنه في " في الحجرة "، ولكنها في الواقع أكثر من مجرد إجابة محددة في ذهن القارئ، فوجهته إلى حجرة تتحدث فيها النسوة عن مجرد تمثال، ولا شك أنه لفظ، بيد أنه عن مايكل أنجلو، وبعد استرجاعه لهدفه، يتحول إلى المشهد التالي في الدراما النفسية أو المناجاة الداخلية.

يقتبس عبد الصبور أحيانًا، أو يقلد بعضًا من صور إليوت في غير موضعها في مسرحياته، ولعل السبب في هذا يرجع إلى تشبعه وإعجابه بصور إليوت، غير أن أكثر تلك الصور تكرارًا في مسرح عبد الصبور – صورة المسيح عليه السلام .

رابعًا: تيمة الموت والبعث Theme of Death and Resurrection

إننا نموت، مع الموتى

انظر، إنهم راحلون، وإنا لراحلون معهم

لقد ولدنا لا ريب موتى، وهم أيضًا

انظر هاهم يعودون، ويحضروننا معهم. [١٧٦]

تحمل تلك الفكرة التي عبر عنها إليوت في " الرباعيات الأربع Four Qwartets "، دورة الموت والحياة، أو الموت والبعث، فصلب المسيح من وجهة نظره كان تطهيرًا للعالم والبشر من الشر والآثام. ويفرض هذا المفهوم نفسه على ذهن إليوت، ولهذا

---

١٧٥ - الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، ذكر آنفًا، ص ٤٩٤، ٤٩٥ .

١٧٦ - Eliot , T.S. Collected Plays, op. cit, p.١٩٧

نجده كثيرًا في شعره ومسرحه. وأسطورة " أوزوريس " لم تكن من أساطير الخطب، إلا كشكل آخر لقصة المسيح عليه السلام، ففي قصيدته " الأرض والخراب "، يستخدم إليوت صورة أوزوريس:

هاتيك الرفات التي غرستها أمس بحديقتك،

ترى هل أينعت هذا العام،

أم ترى أن الصقيع أقض مضجعها.

أم أن الكلب صديق الإنسان سيظل ينبشها بمخالبه ثانية؟

يشير إليوت هنا إلى العروس التي اعتاد الفراعنة إلقاءها في النيل انتظارًا للفيضان، كما يشير في تعليقه على " الأرض الخراب " إلى الاستخدامات المختلفة لمراسم الإنبات Joumey of Magic. وقد استحضر إليوت صورة المسيح، وموضوعه الموت والبعث في قصائد أخرى، فـ "رحلة ماجي " رحلة من الموت إلى الحياة، تشبه رحلة السيد المسيح من الصلب إلى البعث:

ترى هل قطعنا كل هذا الطريق لنحيا أم لنموت؟

ثمة ميلاد لا محال.

لقد رأيت الموت والميلاد..

إنهما مختلفان.

ولكن كلاهما يشملنا بالعذابات. (١٧٧)

يظهر هذا الربط بين الموت والبعث من خلال صلب المسيح مرة أخرى في " أغنية سيمون" التي اقتبس إليوت فكرتها من إنجيل لوقا " ٢ :٢٥-٣٥ "، وهي تنبئ بنتائج قدوم السيد المسيح، حيث يشعر المتحدث بالضجر من هذه الحياة المادية، وينتظر الخلاص في العالم الآخر، فيقول:

امنحني سلامك [وسوف ينفذ السيف في قلبك. ونحن أيضًا]

لقد سئمت حياتي وحياة القادمين خلفي.

إنني أموت في موتي أنا، وفي موت من سيموتون بعدي.

دع خادمك يذبل لترى خلاصك. (١٧٨)

---

١٧٧ - Ibid., p. ١٠٤ .
١٧٨ - Ibid., P. ١٠٦ .

وهو لا يقصد الفناء البدني، وإنما ذلك الموت الروحي. كما يتمثل الخلاص عنده في نوع جديد من الحياة الروحية التي تسمي العودة للحياة Re-birth. ولم يكن موضوع الموت والبعث قاصرًا على شعر إليوت، بل ساد مسرحياته أيضًا، فمسرحيته " جريمة قتل في الكاتدرائية " تنتهي باستشهاد " بكيت "، مما يعطي تلميحات للخلاص الروحي. وينوه د. عبد الله عبد الحافظ لنفس الفكرة، فيقول:

إن التيمة مرتبطة بالتضاد بين الموت والبعث، حيث يأتي الخلاص البشري مرة أخرى، عن طريق تكفير الشهيد من خطايا العالم.[١٧٩]

نفس الموضوع يتكرر في مسرحية " حفل الكوكتيل "، حيث يقول الناقد نفسه:

إن الموضوع الرئيس في المسرحية هو استشهاد " سيليا"...اختارت " سيليا " الطريق الذي يؤدي إلى حياة القديسين.[١٨٠]

أما صلاح عبد الصبور، فقد تأثر بهذه الفكرة، إذ حاول استخدامها في معظم مسرحياته. وقد آمن بدورة الحياة والموت والبعث، متبعًا فكرة صلب المسيح عند إليوت، فهو يعتقد أن هذه الحياة المادية الشاقة غير جديرة بأن تعاش، ولذلك فهو يتوق إلى لحظة الموت التي قد تمثل التطهير، لينتقل الإنسان بعدها إلى حياة مختلفة أكثر نقاءً. وكما عبر عنها إليوت في " الأرض الخراب "، رأى عبد الصبور في لحظة الموت، لحظة تطهير:

تدفق الجميع فوق جسر لندن،
إنهم أكثر..
لم أكن أعتقد أن الموت أفنى كثيرًا منهم،
تخرج زفراتهم قصيرة غير متتابعة،
ثبت كل واحد منهم عينيه أمام قدميه.[١٨١]

---

١٧٩ - Metowally Abd Allah., Studies in Modern Drama., Vol ١١, Beirut, ١٩٧٨, p. ٦٣.
١٨٠- Ibid., ٦s
١٨١- Eliot, T.S., The Complete Poems and Plays of Eliot, op. cit, p.١٠٦ .

وهو ما يسمي الحياة التي تتلو التطهير، بالبعث، فالموت مثل جسد أوزوريس الذي يدفن، لتنبت حياة أخرى.

إن ما نسميه بداية هو عينه نهاية،

فالنهاية بداية أيضًا،

والنهاية هي من حيث نبدأ. (١٨٢)

إن هذه العلاقة بين البداية والنهاية، والتي تتضح من خلال " الرباعيات الأربع Four Quartets " لإليوت، هي نفس العلاقة التي يعقدها صلاح عبد الصبور بين الموت والحياة. إن استشهاد الحلاج، يُعتبر الموت الذي ينتج عنه الحياة الأخرى. لقد أحب الناس مواعظه أكثر منه، ولذا يعتبر موته إحياء لخطبه ومواعظه، وليس أدل على ذلك من قول رئيس الصوفية:

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم دورة

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد

شجيرة جديدة زرعتها بلفظي العقيم

فدبت الحياة فيها. (١٨٣)

والدائرة التي يقصدها عبد الصبور، هي مثلث الحياة والموت والبعث. وقد استخدمت نفس الفكرة في العملين " الأميرة تنتظر "، " وبعد أن يموت الملك "، ففي المسرحية الأولى، تعيش الأميرة في ذكرى الماضي، انتظارًا للحظة الخلاص. ويتغير كل شيء في حياة الأميرة ومملكتها إلى الأفضل عند مقدم " قرندل " الذي يقرر القضاء على " سمندل " الخائن، فموت " سمندل " يعني نهاية الجدب، إذ إن الأميرة تطيعه في البداية ليمنحها طفلاً، ثم يظهر عجزه عن ذلك.

أما في المسرحية الثانية، فتصرخ الملكة فرحة بموت الملك قائلة (سوف أنال الطفل)، الأمر الذي يظهر أن حياة الملك كانت عقيمة، وكانت لحظة وفاته لحظة تحول، فترحب الملكة (رمز الأرض أو الأمة) بلحظة البعث، إذ إن حلمها في الحصول على طفل سوف يتحقق. ويرمز الطفل هنا إلى المستقبل الطيب، وتحقيق حلم الخصب المستحيل. وفي مسرحية " ليلى والمجنون "،

١٨٢- Ibid ., P. ١٩٧

١٨٣ - عبد الصبور، صلاح، " الأعمال الكاملة "، ذكر آنفًا ص ٤٥٨ .

يحلم كل فرد بالمستقبل، ويتمنى الهرب من ماضيه، فيحلم الأستاذ بالعثور على بذور الخصب، بدلاً من الجدب على الأرض.

تتفرق شظيات لا يلتم لها شمل

الزمن المطلق للأصنام، لتحمل حبات الخصب السحرية

وتفرقها في أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم.[١٨٤]

وهكذا، يتحول الموت إلى بذور الخصب في الحياة الأخرى، كما يتضح من الأبيات التالية:

سعيد: صارت لك غرفة تذكارات سوداء

قد تخرج منها يومًا ما طفلاً أبيض كالثلج. [١٨٥]

فالأستاذ ينظر إلى الأموات بوصفهم التضحية التي يجب تقديمها من أجل الجيل الجديد:

الأستاذ: لنودع من ضاعوا منا في طرق الوحشة

ولنذكر أنا قدمناهم قربانًا للريح

كي تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل [١٨٦]

ما زالت الطفولة هي العالم النقي الذي يحلم به الجميع، إنها بمثابة نقطة التحول من الحياة الشاقة المضنية، إلى حياة مليئة بالأحلام وبالنقاء، ولهذا يروي الباحث أن معظم الشخصيات تظهر اهتمامًا بالأطفال والطفولة، في مقتبل حياتهم.

زياد: قد غيرت طريقي

حدثني أحد أصحابي عن روضة أطفال في بلدتهم

تطلب من يتعهدها، وسأجمع أمتعتي اليوم، وأرحل إلى الغد

حنان: أنا أيضًا مغرمة بالأطفال.

زياد: أنا أومن بالأطفال. [١٨٧]

---

[١٨٤] - المرجع السابق، ص ٧١٧.

[١٨٥] - المرجع السابق، ٨٤٧.

[١٨٦] - المرجع السابق، ص ٨٥٨.

فبعد أن يفقدوا ماضيهم، يتطلعون إلى عبور موت الماضي [الذي يرجع إلى فشلهم وخطاياهم]، ويعودون إلى البعث/ المستقبل الذي يحلمون به. فبموت الماضي واستشراف الغد، تكتمل دائرة الحياة والموت والبعث، وهذا يحقق دائرة إليوت الحياة — الموت — البعث، أو كما يفضلها إليوت الجدب ـ الموت ـ الخصب.

ومن الواضح أن عبد الصبور اعتمد على هذا الأسلوب كثيرًا بمختلف تنويعاته.

---

[١٨٧] ـ المرجع السابق ، صفحات ٨٦٤,٨٦٣ .

الفصل الثالث

تأثير تقنيات إليوت على المسرح الشعري

عند صلاح عبد الصبور

عندما شرع إليوت في تقديم باكورة إنتاجه المسرحي، كان على دراية بالمسرح الإغريقي، وبالتالي فإن تأثره في بناء مسرحه بالمسرح الإغريقي أمر وارد، غير أنه لا يجب أن نغفل عن حقيقة كون مسرحياته الخمس تجربة جديدة.

استخدم إليوت الجوقة في مسرحيتين، هما: " جريمة قتل في الكاتدرائية "، و " التئام شمل العائلة ". كما أوضح هذا الاستخدام في مقالة " الشعر والمسرح Poetry and Drama"، وهو ككاتب مسرح شعري مبتدئ، كان على قناعة بأهمية استخدام الجوقة، للعمل على تماسك البناء المسرحي. وفيما يخص مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية "، يبرر استخدامه الجوقة قائلاً:

ثمة سببان دفعاني لاستخدام الجوقة، أما السبب الأول، فيرجع إلى أن الحدث الرئيس للمسرحية كان محدودًا من ناحية الحقائق التاريخية، وكذلك الموضوع وهو الاستشهاد والموت، وهذا ما أردت التركيز عليه. لقد ساعد إلى حد الروعة مجيء الجوقة التي كانت في حالة هيستيرية شديدة، مما عكس مغزى الأحداث. أما السبب الآخر فهو لجوء الشاعر الذي يكتب للمرة الأولى إلى الشعر الكورالي أكثر من الحوار الدرامي، وهذا ما استحسنه، إذا أدركت أن صراخ النسوة سيعوض البناء الدرامي. [١٨٨]

هذه هي الدوافع التي حدت بإليوت إلى استخدام الجوقة في بعض مسرحياته، مما ساعد على تقوية تأثير استخدامه للأسلوب الفني التقني المسرحي، والتعليق على ما حدث، وما سوف

---

١٨٨ - Kermode, Frank, op. cit. p ١٤٠.

يحدث من أحداث درامية. وثمة وظيفة أخرى قامت بالجوقة، وهي وظيفة الكورس، إذ يقول إليوت:

إننا لا نعني نسخ الدراما الإغريقية باستخدامنا للجوقة، ولكن يبقى لاستخدامها أهمية أساسية، أنها همزة الوصل بين المشاهد والحدث المسرحي، فنحن نكثف الحدث بعرض نتائجه العاطفية. وبرؤية مؤثرة على الآخرين تصبح رؤيتنا له رؤية مزدوجة. (١٨٩)

تظهر الجوقة منذ البداية في حالة سلبية، وريثما يأتي بكيت Bechet، يسود شعور بالخوف والعناء. تتخذ الجوقة من الدين عند إليوت بديلاً عن القدر في الدراما الإغريقية. فالمسحة الدينية تسود مسرح إليوت كله، والأكثر من هذا أنه يؤكد أن الدين، أو بالأحرى المسيحية هي الخلاص الوحيد للبشرية.

نساء كانتربري Canterbury Woman راغبات عن فعل أي شيء، إنهن كعامة الشعب، سلبيات دائمًا كما يعتقد إليوت، فكل ما يرغبن فيه هو الانتظار — لا شيء غير الانتظار:

الجوقة: ماذا علينا لو أننا وقفنا وانتظرنا

ترى هل يدفعنا الخطر دفعًا؟

أم ترى الرغبة في النجاح تزج بنا للاحتماء بهذه الكاتدرائية؟

أي خطر هذا الذي يحدق بنسوة كانتربري الفقراء..

سبع سنوات مضت وصيف

منذ أن تركنا رئيس الأساقفة..

ليس لنا معشر الفقراء سوى أن ننتظر ونترقب. (١٩٠)

وحتى نهاية الجزء الأول، تظل النسوة على ما هن عليه، دون تغيير أو تطور:

الجوقة: إنا لسنا سعداء، نعم لسنا سعداء

ولسنا نسوة جهلاء

١٨٩- James, E. D, Op. cit, p. ٥٢. From: The New need for poetic drama, the Listemer, ٢٥ November, ١٩٣٦. p. ١٩٥.

١٩٠ - Eliot, T. S. Collected plays, op. cit, pp. ١١-١٢.

إنا ندرك تمامًا أننا يجب أن نتوقع، وألا نتوقع،

لقد عهدنا الاضطهاد والتعذيب. [١٩١]

وبالفعل هن لسن جاهلات، بل ملمات بكل شيء، وفي نهاية المسرحية يلقي بيكت حتفه على يد الفرسان أو الملك king Cits. لقد رأينا بكيت، أما الجوقة فقد رأين بأعينهن بكيت وهو قتيل. كل ما فعلنه هو أن صرخن معلنات مسئوليتهن، دون أن يحاولن الانتقام لبكيت الذي يمثل خلاصهم الوحيد.

الجوقة: نستميحك عذرًا إلهنا

خطيئتنا نقر بها، وبضعفنا

كم تثقل كاهلنا خطايا العالم...

توماس أيها المبارك، صلِّ من أجلنا. [١٩٢]

إذا اعتبرنا أن الجوقة تمثل هنا شخصية منفصلة في المسرحية، إذن فهي شخصية جامدة لا تتطور أبدًا، ودورها ليس أكثر من كونها خلفية للأحداث. بينما يرد بعض النقاد بأن الجوقة لها شخصية ما عند المؤلف، كما يقول دي إ جونز:

تمثل الجوقة في مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية " شخصيات محددة، جاء المسيح ليخلصها. وهم يفوقون ،في تجسيدهم لتجربتهم، ما حاول المؤلف أن يقدمه خلال الحدث. [١٩٣]

ولا يتفق الباحث تمامًا مع وجهة النظر هذه، إذ إن الجوقة ما هي إلا إرادة لتجسيد أفكار الكاتب، وقد أضفى إليوت السلبية على شخصياته، ليكشف عن سلبية العامة والمجتمع ككل. ويعتبر " ماكسويل" الجوقة شخصية من الشخصيات، فيقول:

تمثل الجوقة في " جريمة قتل في الكاتدرائية " بوجه عام شخصية بعينها، تطلبت من إليوت هومة خيالية، ومع هذا لم يكن مضطرًا أن يكتب مثل

---

[١٩١]- Ibid , P.٢٩

[١٩٢] - Ibid, pp ٥٣-٥٤.

[١٩٣]- Jones, D. E, op. cit, p.٥٣.

هـذه الشخصـية، فالأشـخاص في هـذه المسـرحية متوائمـون مـع النسـيج الكلـي للمسرحية. [١٩٤]

فالشخصيات مع كثرة كلامها جامدة، قليلـة الفعـل، تخاطـب المشـاهد مباشـرة، دون أن تلعب دورًا حقيقيًا في سياق الأحداث. يقول إليوت مخاطبًا القارئ:

" ولهذا قررت أن أحـاول في المـرة القادمـة أن أجعـل دور الجوقـة أكثـر انسجامًا في المسرحية ". [١٩٥]

وقد كان له ما أراد في مسرحيته التالية " التئام شمل العائلة "، بيد أن الجوقة مـا زالـت تعبر عن مشاعر الخوف والمعاناة، لا تفعل شيئًا سوى الانتظار، وإن قل ظهورهـا في هـذه المسـرحية مقارنة بالمسرحية السابقة، فهي تظهر في الجـزء الأول بالمشـهد الأول، وحـين تظهـر ثانيـة، تؤكـد الشعور بالخوف والترقب.

الجوقة: ويتفوهون به داخل جدران الحجرة.

إلى أن يسعه المستقبل.

فكل ما يحدث الآن،

بدأ في الماضي ويعبر المستقبل. [١٩٦]

غير أن هناك اختلافًا كـبيرًا بـين جوقـة هـذه المسـرحية والسـابقة عليهـا، فهـي في هـذه المسرحية تثور على سلبيتها، وتبدأ في التفكير في موقفها الحالي:

الجوقة: لقد سئمنا النظر من نفس النافذة

وهم يطرحون أسئلة جديدة، توحي بشيء جديد. [١٩٧]

الجوقة: ما هو الوجود؟

ما هو الوجود بالنسبة إلينا؟

ما نحن؟ وماذا نفعل؟

١٩٤- Maxwell, D. E. S, op. cit, pp ٤٧ - ٤٨

١٩٥- Kermode, Frank., Op. cit, p. ١٤٠ .

١٩٦- Eliot, T. S, Collected plays, op. cit. p. ١٠١.

١٩٧ - Ibid, p. ١٢٠ .

أسئلة محيرة تبحث عن إدانة. [١٩٨]

وتعترف الجوقة بمسئوليتها عن هذا المصير:

الجوقة لقد ضللنا طريقنا في الظلام. [١٩٩]

وتلعب الجوقة هنا دورًا فعالاً في تطور الحبكة الدرامية، فعلى سبيل المثال، يعلم المشاهد بموت " آمي " من حديثها، ولهذا تعد الجوقة شخصية مستقلة. ولكنها لا تحظى بانسجام مع سياق الأحداث، فهي تبدو منعزلة وغريبة عن الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية أيضًا. وقد رأى إليوت أن استخدام الجوقة في المسرحيتين كأسلوب فني، لم يكن تجربة موفقة ألبتة، ولهذا قرر الاستغناء عنها في مسرحياته الشعرية التالية:

سوف تدرك بعد قراءتك لتعليقي على " التئام شمل العائلة "، بعض الأخطاء التي حاولت تجنبها في كتابة مسرحيتي " حفل كوكتيل" التي تبدأ في غياب الجوقة أو الأشباح. [٢٠٠]

ويعلق دي. إي جونر على وجهة النظر هذه، فيقول:

إنه الآن يعتبرها وسيلة غير مرضية، بسبب تلك المشاكل التي تثيرها للممثل، مشكلة الدخول من شخصية ذات دور مميز إلى فرد من أفراد الجوقة. الأكثر من هذا، إنه خاطر بالإقلال من سخف العمل المسرحي، حينما قصر دور الجوقة على التعبير عن الخوف العقيم والحيرة. [٢٠١]

وعود إلى عبد الصبور، نجده يشير في تعليقه على مسرحيته " مسافر ليل " إلى أهمية استخدام الجوقة في المسرح الحديث، إذ جاء حديثه تكرارًا لما قال به ت. إس. إليوت. فهو يستعين بالجوقة في الكثير من أعماله المسرحية، إذ يعتبرها بمثابة قناع يعبر من خلاله شعرًا عن بعض أفكاره، فهي لسان حالة في " بعد أن يموت الملك ".

---

[١٩٨]- Ibid, P. ١٢١ .
[١٩٩]- Ibid,. P. ١٢١.
[٢٠٠]- Kermode, Frank., op. cit, p. ١٤٤.
[٢٠١]- Jones, D, E., op., cit, pp ١١٨-١١٩ .

وقد أصبح عبد الصبور باستخدامه الجوقة، على اتصال وثيق بالجوقة في مسرح إليوت، وهو يستخدمها، إما كأشخاص من عامة الناس، كما في مسرحية " مأساة الحلاج "، وكرواة في مسرحياته: " بعد أن يموت الملك "، " ومسافر ليل "، " والأميرة تنتظر".

تبدأ مسرحية " مأساة الحلاج " بخطاب كورالي، يشبه إلى حد كبير مثيله في مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية " لإليوت. جماعة من الناس يتحدثون عن رجل مصلوب، وهم أنماط مختلفة، فمنهم: الواعظ، الفلاح، رجل الأعمال، جماعة من العامة، جماعة من الصوفية...إلخ

يعبرون عن دهشهتم لرؤية ذلك الرجل المصلوب، ويعربون عن خوفهم وألمهم. وفي النهاية يعلنون مسئوليتهم عن مقتل الحلاج. ويكمن الفارق بين جوقة المسرحيتين في توجه كل كاتب، فقد أعطى إليوت لجوقته توجهًا دينيًا، بينما كان التوجه عند عبد الصبور اجتماعيًا سياسيًا. ويطغى دور أفراد الجوقة في "مأساة الحلاج" على المشهد الأول من الجزء الأول، غير أن الباحث لا يجد فارقًا بين الجوقة لدى عبد الصبور، فهم يكملون بعضهم البعض. فإذا تم حذف اسم أو وظيفة أي فرد من أفراد الجوقة، سوف يستمر الحديث في تسلسل منطقي، دون أي خلل في تتابع أو تطور الحبكة الدرامية.

الفلاح: عجبًا لم ندرك شيئًا.

التاجر: لن ترضى زوجتك عني الليلة.

الواعظ: ضاعت عظتي إلا أن أتبع هذا الشيخ الطيب.(٢٠٢)

ويوضح المقطع التالي أنه لا وجود لشخصية متميزة بين أفراد الجوقة:

التاجر: هل أدركنا شيئًا؟

الواعظ: لا. أنا لم أفهم.

الفلاح: فلنسأل هذا الجمع، من أنتم..؟

مجموعة الصوفية: نحن القتلة.(٢٠٣)

يأتي الحوار الافتتاحي على لسان أشخاص مجهولين:

---

٢٠٢) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص٦٧٩

٢٠٣) السابق، ص٤٥٥.

التاجر: انظر... ماذا وضعوا في سكتنا؛

الفلاح: شيخ مصلوب.

ما أغرب ما نلقى اليوم.

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم.

التاجر: عيناه تنسكبان على صدره.

الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه، أو

غلبته الأيام على أمره

التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق في الترب

الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره.[٢٠٤]

ونجد مثل تلك الشخصيات المجهولة في مسرحيات إليوت، فالقساوسة والفرسان في "جريمة قتل في الكاتدرائية" يختلفون كثيرًا عن بعضهم البعض، فيتحدث القساوسة الثلاثة بلسان قس واحد، وكذا الفرسان. وفي مسرحية "التئام شمل العائلة"، لا تختلف شقيقات آمي الصغيرات. وقد حظيت الجوقة في بعض المسرحيات عبد الصبور بدور آخر، ألا وهو التعليق على الأحداث، ورواية الحبكة، حتى وإن لم يقوما بدور فعال في تتبع الأحداث، يظهر ذلك في مسرحياته "مسافر ليل"، و"بعد أن يموت الملك"، أما مسرحيته "الأميرة تنتظر"، فلا يمكن التمييز بين أفراد الجوقة بها، فهناك خادمتان للأميرة، تكمل إحداهما كلام الأخرى، وهو نفس الدور، ونفس البداية في مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية":

الوصيفة الأولى: يستعجلنا الموت

لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوتة

الوصيفة الثانية: ليس لنا أن نختار كلمات في جملة

الوصيفة الأولى: خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا في العربة من بين حقائق ماضينا.

الوصيفة الثانية: خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد، ونزلنا هذا الوادي المجدب.[٢٠٥]

---

[٢٠٤]) السابق، ص٤٤٩ – ٤٥٠.

تقوم الجوقة في مسرحيتي: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل"، ولاسيما النسوة بدور الراوي، وهن غير متمايزات كغيرهن من نساء كانتربري، والوصيفات في الأميرة تنتظر. ولا يختلف دور الجوقة في مسرحية "التئام شمل العائلة" عما ذكر، فدورها سلبي، إذ إن كل ما يفعلونه هو مخاطبة الجمهور مباشرة، وعرض الحلول المقترحة في نهاية المسرحية. وتلعب الجوقة دورًا رئيسًا في مسرحية قصيرة، ألا وهي "مسافر ليل". ويؤكد عبد الصبور أن الجوقة موجود عوضًا عن الراوي. "من هو الراوي" هذا عنوان فرعي يعلق فيه عبد الصبور على مسرحيته:

فالراوي هو البديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي، وأنا أعتقد أن الراوي شخصية رئيسة من شخصيات مسرحيتي، فهو بديل للجوقة كما قلت، إذ إنه يوضح ويعلق ويشير. هذا هو أهون أدواره، أما دوره الرئيس، فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح[٢٠٦]

والجوقة هنا على الحياد، فليس لشخصياتهم أي أبعاد. حتى عندما قرر الحاكم قتل المسافر، لم تتدخل الجوقة لحمايته، ولهذا يقع على عاتقها مسئولية مقتله، كما هي الحال مع الجوقة في مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية". أما المشهد الأخير في المسرحية، فيعكس دور الراوي بعد أن يقتل الحاكم المسافر، كما يلي:

عامل التذاكر: آه.. كيف سأحمل جثة هذا الرجل.

[متجهًا إلى الراوي]

ساعدني يا هذا.. احمله معي..

الراوي: [متجهًا إلى الجمهور]

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

في يده خنجر

وأنا مثلكموا أعزل، لا أملك إلا تعليقاتي

---

٢٠٥) السابق، ص٣٥٥ - ٣٥١
٢٠٦) السابق، ص٦٩٧ - ٦٨١

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟[٢٠٧]

يحمل السؤال بين طياته إجابته، ألا وهي استسلامه لأمر الحاكم. والفارق بين المسرحيتين أن الراوي لدى عبد الصبور يشترك في حمل جثمان المسافر الميت، ويعلن عجزه عن التمرد على القاتل الطاغية.

٢- توظيف التراث

ناقش إليوت مفاهيم توظيف "التراث" في العديد من مقالاته النقدية، مؤكدًا على أهميته للكتاب المعاصر، وقد طبق و جهة نظره هذه على شعره ومسوحه. وتمثل قصيدته "الأرض الخراب" دليلاً بينًا على استخدامه تراث ثقافات مختلفة، عربية وشرقية، قديمة وحديثة. فهو قد أولى اهتمامه عندما شرع في كتابة المسرح الشعري إلى نوع بعينه من التراث، ألا وهو الأساطير. تشذ عن هذه القاعدة مسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية"، بسبب ما بها من أصل ديني. وقد أثرت نظريته الخاصة بالتراث على كتاب من كافة أنحاء العالم ولاسيما كتاب الأدب العربي، وعلى رأسهم عبد الصبور. وقد كانت العودة إلى الماضي، لإحياء مجده القديم، استجابة حتمية من الكتاب المعاصرين لهذا الدمار والانهيار: النتاج الطبيعي لحربين عالميتين، فجذور الأدب العربي تمتد للماضي البعيد، حتى يمنحها الماضي الأهلية للعمل على تجديده. والأولى بنا أن نسعى لإحياء تراث ثقافتنا العربية في إطار من التجديد، شريطة أن يتوافق التراث مع التجديد. وقد أوضح إليوت تصوره للتراث في مقاله "التراث والمواهب الفردية "Tradition and the Individual Talent" بقوله:

> **للتراث أهمية عظمى، وهو لا يورث، ولكن إن أردت الحصول عليه، فعليك بالعمل الجاد، وهو يتطلب الحس التاريخي، وفهمًا واعيًا، لا لأصالة الماضي فقط، ولكن لحاضره أيضًا، ويحمل الحس التاريخي الكاتب على تمثل أدب أوربا منذ هوميروس حتى لحظته الراهنة أمام عينيه حين يكتب، هذا الحس**

---

[٢٠٧]) السابق، ص٦٨٠ - ٦٨١

التاريخي الذي يعني عند الكاتب الشعور باللازمان والزمان في وقت واحد، هو الذي يجعل من الكاتب كاتبًا تراثيًا بالفعل.[٢٠٨]

ألمَّ عبد الصبور بآراء إليوت النقدية، وأشار إلى مقالاته هذه في كتابه "حياتي في الشعر"، وفي مقدمة كتابه "قراءة حديثة لشعرنا القديم"، حيث يشير إلى أن إليوت يرى أن التراث يعني كل ميراث التراث الإغريقي والأوروبي والعربي أيضًا، ويؤمن بأن التراث له كيان خاص به في كل أنحاء العالم: "حاولت أن أبحث عن التراث الأدبي، فبدأت بالأدب العربي."[٢٠٩]

ثم يشير إلى أحد مكونات تراثه: "يجمع تراثنا الأدبي بين أبي العلاء وشكسبير، وأبي نواس، وبودلير، وابن الرومي، وإليوت."[٢١٠].

وإليوت على الجانب الآخر لا يرفض الماضي، ولا الحاضر، بل يؤمن بضرورة وجودهما معًا: "يجب أن يسهم الحاضر في إحياء الماضي الذي بدروه سيسهم في توجيه الحاضر"، ويحلل عبد الصبور رؤية إليوت للتراث، فيقول:

كان إليوت معنيًا بالماضي– كما ذكرنا– ليعكس الحاضر وعقمه الروحي. وكذا أراد أن يجعل من الماضي مهمازًا يدفع معاصريه للتغلب على عقمهم الروحي والفكري.[٢١١]

ويزعم عبد الصبور أن الشعراء العرب المعاصرين الذين استخدموا الأساطير قد قلدوا نماذج الشعر الأوروبي،[٢١٢] ثم يضرب مثلاً على استخدامهم للأسطورة في الشعر، فيقول:

واستخدام "تريزياس" عند إليوت يقود إلى الحديث عن قصيدة "القناع" وقد كتبت في عام ١٩٦١ قصيدتي "مذكرات الملك عجيب بين الخصيب"، واضعًا قناع شخصية فولكلورية.. وربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية.[٢١٣]

---

[٢٠٨]) Kermode, Frank, op. cit, p. ٣٨.

[٢٠٩]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص١٩٦ – ١٢٩٨.

[٢١٠]) السابق، ص ٢٠٣.

[٢١١]) Kermode, Frank, p. ٣٩.

[٢١٢]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص١٨٣.

[٢١٣]) السابق، ص١٨٣- ١٨٤.

عبر كلاهما عن خبراتهما في عدة مقالات. موضحين فيها بعض نجاحاتهما وفشلهما. أما إليوت في مقالة "الشعر والمسرح"، فيكشف عن مصادر قصائده الأسطورية، وهذا ما لم يفعله عبد الصبور. ونعود، فنذكر أن لمسرحية "إليوت الأولى مصدرها التاريخي. ولا نجد كبير اختلاف بين حياة بكيت وما عكسته مسرحية إليوت من الناحية التاريخية، لأن اهتمام إليوت حينئذ كان منصبا على الدين، فهو يقول:

لدى قناعة تامة بأننا فشلنا في إدراك لا منطقية الفصل التام بين معاييرنا الدينية والأدبية.(٢١٤)

ويوضح هذا في مقاله "الدين والأدب"، أملاً في التغلب على هذه العقبة، محاولاً التوفيق بينهما:

أنا لا يعنيني هنا تطبيق الدين على الأدب.(٢١٥)

ومن هنا يتضح لنا أن إليوت كتب هذه المسرحية بمناسبة الاحتفال بذكرى بكيت في كنيسة كانتربري، أما أحداث "مأساة الحلاج" فتختلف كثيرًا عن حياة الحلاج الحقيقية. في حقيقة الأمر هو شهيد، لكن ليس كما صوره عبد الصبور في المسرحية. وكما أسلفنا، أضفى عبد الصبور عليه صورة المسيح، بالرغم من أنه مسلم. والمبرر الوحيد لهذا، أن عبد الصبور حين صاغ المسرحية، كانت تتبدى أمام ناظريه شخصية بكيت، وليس لدينا من الحقائق التي رويت عنه ما يدل على التشابه إطلاقًا. ومع هذا، هناك قضايا مشتركة استطاعا تحقيقها، ألا وهي خلاص أتباعهما، والاستشهاد، ولكن يبقي الفارق بين الحياة الحقيقية للحلاج وأحداث المسرحية، هو نفس الفارق بين مصدري مسرحيتي إليوت وعبد الصبور، فتشبه مسرحية إليوت إلى حد بعيد حياة بكيت الحقيقية. بينما يضفي عبد الصبور على قصة الحلاج أبعادًا جديدة، يأتي في مقدمتها البعدان: السياسي، والاجتماعي.

والدافع الحقيقي وراء هذه الاتجاه لدى عبد الصبور هو عزمه على تصوير جيله في مصر، فقد أعان التراث إليوت على أن يصور رجل دين في العصر الحاضر. أما المصدر الآخر من مصادر التراث التي استعان بها إليوت كخلفية لمسرحيته، فيتمثل في الأسطورة، والتي

---

(٢١٤) Kermode, Frank, op. cit, p.١٠٠.
(٢١٥) Ibid, p.١٠٠.

تفاوت استخدامه لها من مسرحية لأخرى، إذ استخدم في مسرحيته "لم شمل العائلة" أسطورة أوريستث وألوفاراي لإسخليوس، حيث سقوط الإنسان هو مضمون المسرحية، كما يقول جونز Jones:

تتجسد هذه الخطيئة في اللعنة التي تحل بعائلة مونشنسي.. كما لبرودة المنزل دورها في افتقار القلوب الآدمية هناك للدفء. فعندما تقع أجاثا ووالد هاري في الحب. يشعر الأخير بالرغبة في قتل زوجته آمي، ويخلص إلى أن ما يفعله الآباء يجنيه الأبناء. وحتى الآن حملت أجاثا تبعة الخطيئة نيابة عن الأسرة، لأنها هي الوحيدة التي عرفت ماهية تلك الخطيئة.[٢١٦]

فتنتقل الخطئية لهاري، ويشعر بتأنيب الضمير لاعتقاده بأنه قتل زوجته. ثم يُطارد، ولكنه يفلح في الهرب في المرة الأولى. ثم يقوى على المجابهة بعد أن أصبح ناضجًا بالدرجة التي تمكنه من فهم الحياة، فيعود محاولاً التصالح مع من يطاردونه. إنهم لا يظهرون في المسرحية، ولهذا فهم يكادون يكونون منفصلين عن بناء المسرحية. وبهذه الطريقة يستخدمهم إليوت كجوقة، إذ كان حريصًا على الاعتماد كثيرًا على الجوقة في المسرحية.

وفي هذه المسرحية يتضح ولع إليوت بإعطاء الجوقة نفس الوظيفة المزدوجة قبل وبعد تغييرهم، وهذا الفصل بين البناء المسرحي والأسطوري، يعد نقيضة تؤخذ عليه. وقد يعزى هذا إلى أنها أول مسرحية يستخدم فيها الأسطورة. ويقر إليوت بهذا قائلاً:

ولكن كان أشدهم وطأة، ذلك الفشل في التكيف بين القصة الإغريقية والموقف المعاصر. يظل تطويه الأسطورة الإغريقية للموقف المعاصر مشكلة كبيرة. كان على أن أكون أقرب إلى إسخيليوس، أو أكون أكثر تحررًا، فلا هم كانوا آلهة إغريق، ولا أشباح معاصرين، ولكن فشلهم كان دليلاً على الفشل في تطويع القديم للجديد.[٢١٧]

ولذا فقد حرص إليوت في مسرحيته التالية على تجنب الفصل بين القديم والحديث، حيث تتحول الأسطورة القديمة إلى الاتجاه الرمزي، فلا يشعر المتلقي بسيطرة

---

[٢١٦]) Jones, D.E op. cit. pp. ٩٦ - ٩٤

[٢١٧]) Kemode, Frank, op. cit. p ١٤٣.

الأسطورة، بل يشعر بأنه يعيش موضوعًا حديثًا يتعلق بالخلاص الروحي. ويرى الباحث أن إليوت لا يمكن اعتباره صانعًا جيدًا للحبكة الدرامية، وذلك لأنه استوحى حبكات جميع مسرحياته من المصادر الدينية أو الأسطورية.

أما عن مسرحيته "حفل كوكتيل"، فيرى الباحث أن إليوت استطاع تجنب الوقوع في شرك الفصل بين القديم والحديث، بل جاء القديم بمثابة الدعامة الرئيسة للحديث. وهو نجاح وتطور في حياة إليوت ككاتب "يشهد له بالتميز، فلدينا هنا شخصيات معاصرة تعاني من أزمة بسبب الموقف المعاصر، أي الاغتراب، وعزلة العلاقات الإنسانية. وكالعادة يعتمد إليوت على التراث الإغريقي، وبالتحديد من إليستياس.

تقول الأسطورة أن إليستياس زوجة أدميتوس، تضحي بحياتها من أجل زوجها:

إليستياس ابنة فيليوس، وزوجة أدميتوس ملك فراي الذي أصابه مرض عضال، فتضحي هي بحياتها بدلاً من حياته، بعد أن أعلن أبولو أنه من الممكن أن يعيش الملك إذا قبل أحد أن يموت بدلاً منه. ويقال في بعض روايات تلك الأسطورة أنها عادت للحياة بفضل برسيفوتي، أما البعض الآخر، فيزعم أنها عادت للأرض بفضل هيريكليز.[٢١٨]

استخدم إليوت أسطورة إليستياس كدعامة أساسية لمسرحيته، فجسدت لافينيا دور إليستياس، وإدوارد دور أدميتوس. وبالمقارنة بين لافينيا ونورا هملر بطلة بيت الدمية لإبسن. يتضح لنا ذلك التشابه الكبير بينهما، أكثر من ذلك الذي يجمع بين لافينيا وإليستياس. فالأخيرة ضحية أو شهيدة. لهذا يرى الباحث أن سيليا هي أنسب شخص يمكن مقارنته بإليستياس. فسيليا تضحي بحياتها للفقراء، بينما تتسبب لافينيا في مشكلة حياتها، وكذلك حياة إدوارد. فهي ليست ضحية، ومن الخطأ أن تحمل إدوارد فشل عائلته، فالحقيقة أن كليهما [إدوارد ولافينيا] شريكان في الجريمة، جريمة عزلة الأسرة.

ويتفق الباحث في الطرح المتعلق بالمقارنة التي أوردها دي. إي جونز بين إليستياس في مسرحية يوربيدز، وبين إليستياس في مسرحية إليوت، فيقول:

---

[٢١٨]) Erans, Bergen, Dictionary of Mythology, Maimly classical, pramblin, watts, London, New york, ١٩٧١ p. ٨٣.

كل الاقتباسات عن يوربيدز في مسرحية "حفل كوكتيل" لها ما يبررها، ومع ذلك طور إليوت اقتباساته عن يوربيدز، مانحاً إياها هوية جديدة.[٢١٩]

فهو لا يقلد الأسطورة الإغريقية مباشرة، وإنما يولي الأسطورة والموضوع المعاصر اهتمامًا خاصًا. وفوق هذا يفرض المسيحية على أعماله، حتى إذا كانت مستوحاة من الأسطورة.

ويتجلى هذا بوضوح في مسرحيتي "الكاتب المؤتمن" و "رجل السياسة العجوز"، حيث أدخل إليوت تعديلاً كبيرًا على المصادر الأسطورية. فتقوم مسرحية "الكاتب المؤتمن" على أسطورة أيون التي أوردها يوربيدز:

اغتصب أبوللو كروسا ابنة إيزيكش ملك أثينا، فأنجبت منه طفلاً، أوشك الطفل على الموت، ولكن هرمز حمله إلى دلفي، حيث نشأ وترعرع هناك، فاشتد عوده، واعتقد زيساس زوج كروسا أنه ابنه، فأعاده إلى أثينا، وأسماه أيون.[٢٢٠]

نشب صراع بين الزوج والزوجة حول بنوة أيون له. ومرة أخرى يحاول إليوت تطويع أسطورة قديمة لشخصية معاصرة، مما يجعل القارئ يطلع على كيان متكامل غير مدرك لهذه المقارنة. ومن ناحية أخرى، أدى توفره المباشر على الأساطير الإغريقية إلى إيجاد شخصية مقابل مثيلتها الأسطورية أيون ‎-->‎ كولبي، زيساس ‎-->‎ سيركلاود، كروسا ‎-->‎ ليدي إليزابيث. ولتعقيد الحبكة الرئيسة يبتكر إليوت حبكات فرعية.

يضع الباحث مسرحية "الكاتب المؤتمن" في أدنى مرتبة من مسرحيات إليوت، ومرد ذلك إلى إليوت استمد جل مادته من الأسطورة، فعلى نفس الخط تقع الأحداث والحبكات الفرعية، ليكتشف القارئ في نهاية المسرحية أن الأشخاص إما لقطاء، أو أبناء غير شرعيين. الأحداث متكلفة، غير مقنعة، حيث يبدو أنه حين صاغ هذه المسرحية، كانت الأحداث والشخصيات الأسطورية تشغل ذهنه، ولم يستطع المواءمة بين أصل الأسطورة وبين الواقع المعاصر.

---

(٢١٩) Jones, D.E., op. cit, p.٥٩.
(٢٢٠) Evans, Besgn., op. cit, p. ٥٩.

وعن سوفوكليس، أخذ إليوت مسرحيته "رجل السياسة العجوز"، فعندما ولد "أوديب" ظهرت نبوءته، إنه سيقتل أباه ملك طيبة، وسيتزوج أمه، ولذلك أسلمه أبوه إلى راع عجوز ليقتله، إلا أن الراعي تركه بين يدي ملك وملكة "كورنيث".

علم أوديب بالنبوءة، فهرب من والديه المزعومين، ولكن النبوءة تحققت رغمًا عنه، فقتل أباه، وتزوج أمه، ولما تفشى الطاعون هناك، كان لابد من القبض على القاتل، كي يرفع البلاء عن المدينة، وكانت النتيجة أن قتلت "جوكاستا" نفسها، وأعمى "أوديب" نفسه، وذهب إلى "كورنيث" مع ابنته "أنتيجون".

يقول سانكلير Sinclair:

في بحثه عن نهاية لحياته، يتخبط الملك الأعمى العجوز. جاءت البشرى بأن الثرى الذي يحوي رفاته، سيكون مصدر خير ورفاء. وهناك بالقرب من أثينا مسقط رأس سوفوكليس في كورنيث، يمكنك أن ترى قبره(٢٢١)

وعلى نفس المنوال يصوغ إليوت مسرحيته "رجل السياسة العجوز" حيث يتألق في استخدام التراث، فلا فصل بين القديم والجديد، لا سيطرة للأول على الثاني، ولا تكلف يذكر. تأخذ المسرحية موضوعًا ومضمونًا جديدين، ناهيك عن الشخصيات. وفي تتابع منطقي، تجري الأحداث، ومع ذلك حالما ينتهي القارئ من قراءة هذه المسرحية، يتذكر مسرحية سوفوكليس. يتمثل "اللورد كلافرتون" أوديب، فهو يحمل عبء الماضي محاولاً الهروب من الحاضر، ولكن الحاضر يقوم على الماضي. ورغم أعباء حياتها الخاصة وتبعات حبها، لم تتخل "مونيكا" عن أبيها.

إنها تمثل في إخلاصها "أنتيجون". ويوضح جونز هذا التشابه، فيقول:

مثل أوديب، يصل "اللورد كلافرتون" رجل السياسة العجوز المنفي لدى إليوت إلى المكان المنشود لراحته، ومثل أوديب أيضًا يحضره خاصته ويزوره شاب في ضائقة يبغي

---

(٢٢١) Sinclair, T.A., History of Classical Greek. Literature from Homer to Aristotle, Geonge Routledge Sons LTD. London, ١٩٣٤, p. ٢٦٠.

التغلب عليها، فبدلاً من أن يقتل أباه، دهم رجلاً عجوزًا كان قد فارق الحياة، وبدلاً من أن يتزوج أمه، اتخذ معشوقة له، رفض الزواج منها آخر الأمر.[٢٢٢]

ورغم التشابه بين المسرحيتين، فثمة شيء من المعقولية في أحداث مسرحية إليوت، يستشعره القارئ. وفي هذه المسرحية أيضًا يتوافق المصدر التراثي مع الموضوع الحديث، وكل أجزاء المسرحية المختلفة تكون نسيجًا واحدًا.

إن أحد مظاهر تأثر عبد الصبور بإليوت يتركز في استخدام التراث، يستخدمه بصورة غير مباشرة، على العكس من إليوت الذي أشار إلى مصارد التراث الإغريقي في مقاله "الشعر والمسرح". ويرى عبد الصبور أن طريقته في استخدام التراث بهذه الصورة هو سر نجاحه، فيقول:

والنمط الآخر الذي أفضله هو إخفاء المعلومات وراء السطح الخارجي للقصيدة. أخفيها عن الأعين. عن تلك الأعين النافذة، الباحثة عنها.[٢٢٣]

يستخدم عبد الصبور —تمامًا كإليوت– الأسطورة في مسرحيته "مسافر ليل" كما أنه يضفي جوًا أسطوريًا على مسرحية "بعد أن يموت الملك". ويرجح أن الإسكندر الأكبر هو الشخصية التاريخية التي بنى عبد الصبور الحبكة الدرامية لمسرحية "مسافر ليل" عليها، هو يشير به إلى الطغيان والطغاة، فلهذه المسرحية خلفية سياسية كما يقول "السيد عيد" عن المسرح في ذلك الوقت:

> بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ثار جدل حول العلاقة بين المسرح المصري،
> وطبيعة الحكم، وحالة الديكتاتورية أو الديموقراطية.[٢٢٤]

ثم يوسع عبد الصبور نطاق استخدامه للتراث، ليشمل الفولكلور والقصص الشعبية، فقد اشتق فكرة مسرحيته "ليلى والمجنون" من القصة العربية القديمة ليلى وقيس بن الملوح، إلا أن المصدر المباشر الذي لجأ إليه هو مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليلى". ولا يختلف تناوله لأعمال شوقي المسرحية عن تناول إليوت "لإليستس" في "حفل كوكتيل"، و"أوديب"

---

[٢٢٢]) Jones, D.E., op. cit., pp. ١٨٠ – ١٨٢.

[٢٢٣]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص١٨٨.

[٢٢٤]) عيد، محمد السيد، التراث في مسرح عبد الصبور الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٣٧.

في "رجل السياسة العجوز"، فهو يضيف إلى الأحداث ما يتلاءم والموضوع، ويتغاضى عن الباقي. فمن يلعب دور المدير في مسرحية شوقي يجد الصحفيين غاضبين، ولا يكترثون كثيرًا لوظائفهم، كما أنه يتناول موضوع الحب، كما في مسرحية شوقي. فلو شعر الصحفيون بالحب تجاه بعضهم البعض، لذاقوا طعم النجاح، فالحب يمكن أن يثري حياتهم:

لقد طرح عبد الصبور كل أحداث مسرحية شوقي جانبًا، وراح يصنع بناءه الدرامي مستخدمًا أحداثًا جديدة في مكان وزمان جديدين.(٢٢٥)

وذلك على الرغم من وجود بعض الشخصيات لدى عبد الصبور لها مقابل في مسرحية شوقي، فليلى هي ليلى، وسعيد هو قيس، وزياد هو زياد، وحسن هو ورد. وفي حقيقة الأمر، ينسج كل زوجين قصة حب حقيقية، ولكن المسرحية تبتعد عن كونها تقليدًا، فهي شخصيات تحيا في ظل ظروف سياسية واجتماعية عفا عليها الزمن، يعانون مرارة الهزيمة، ولهذا يصعب عليهم تحقيق أي نجاح في الحب.

وشخصيات شوقي هنا كانت بمثابة رموز عبد الصبور في مسرحيته، بل إن المسرحية بأكملها كانت أساسًا لمسرحية عبد الصبور، كما يقول السيد عيد:

تأتي مسرحية شوقي بمثابة الخلفية لمسرحية عبد الصبور مع اختلاف الإشارات، وبدلاً من التعبير عن مشكلة الفرد، يظهر هنا التعبير عن مشكلة الجيل بأكمله.(٢٢٦)

فليلى لدى عبد الصبور تختلف عن تلك الأنثى التي تحب وتُحب، بل ترمز هنا إلى الوطن/ الأم. أما "الأميرة تنتظر" على الجانب الآخر، فتُظهر نمطًا آخر من أنماط استخدام التراث، اقتبس عبد الصبور فكرته من "قصة الحضر" التي ورد ذكرها في السيرة النبوية لابن هشام الذي يوضح أنه كانت هناك حرب بين ملك كسرى والملك ساطرون ملك الحضر. يحاول كسرى هزيمة ساطرون، ولكن حالما تقع عين الأميرة وابنة ساطرون على كسرى، يقع قلبها في حبه، فتعرض عليه أن تفتح له أبواب الحضر، على أن يتزوجها في المقابل، إلا أنه بعد فتح الأبواب، يقوم بقتل ساطرون، ثم يقتل الأميرة في النهاية. اقتبس

---

٢٢٥) السابق، ص٦٢.

٢٢٦) السابق، ص٦٤.

عبد الصبور هذه الفكرة، وطوعها لخدمة قضيته، فتحكي مسرحيته عن ابنة تخون أباها ووطنها، لأنها تقع في حب عدوه، حيث يقتل الملك، ثم يخون الابنة حبيبها. ولكن تبقى هناك اختلافات حقيقية.

تورد الراوية الأصلية للقصة صراعًا بين أمتين، يختفي من مسرحية عبد الصبور، فالسمندل لص يسعى لتحقيق أغراضه، كما يختلف دور الأميرة في المسرحية، فبعد مقتل سمندل على يد قرندل، تقرر العودة إلى وطنها وشعبها. والقرندل شخصية ابتكرها عبد الصبور، لتلعب دورًا إيجابيًا معارضًا لدور السمندل. وقد جاءت تلك الشخصية باهتة، لتصير رمز للخلاص والخصب، أو لتشير هنا إلى روح الملك المقتول، أو علها ضمير الأميرة الذي فاق من غفوته، كما تختلف المسرحية في نهايتها التي تبعث الأمل في الخصب والخير عن النهاية المتشائمة للقصة الأصلية.

نجح عبد الصبور في توظيف التراث في مسرحياته، من خلال التناص، سواء بحذف أو بإضافة بعض الأحداث، مثلما فعل إليوت في مسرحياته الثلاث الأخيرة. والأكثر من هذا، ابتكاره لذلك الجو الأسطوري الذي أضفاه على مسرحيته "مسافر ليل". وكذلك لجأ عبد الصبور للاستعانة بألف ليلة وليلة، خاصة قصة السندباد، حيث تظل الأميرة منتظرة قدوم حبيبها. والسندباد مشغول دائمًا بمغامراته، ويأمل في العودة لوطنه يومًا ما.

أما مسرحيته "بعد أن يموت الملك"، فلها جو أسطوري مختلف، حيث تشبه الملكة "شهرزاد"، وبالتالي فالملك يمثل شهريار. ولكن تحوي هذه المسرحية أسطورة أخرى. فالحل الأول الذي تقدمه النسوة الثلاث في نهاية المسرحية، مأخوذ عن الأسطورة الإغريقية (أسطورة "أورفيوس وإيزيس).

تحكي هذه الأسطورة قصة أورفيوس بن أبوللو وكوليب أعظم الموسيقيين. فموسيقاه لا تحرك الوحوش الضواري فحسب، بل والجمادات والجبال أيضًا. ماتت زوجته إثر لدغة ثعبان. وفي الجحيم أثارت موسيقاه شجن بلوتو، فأبكته ورثى لحال الحبيب، فمنحه محبوبته. فعادا إلى العالم العلوي، وتمتعا بالحرية والسعادة. كما ذكرت الحكايات الأولى. ولكن رواية متأخرة تذكر أنه كان على

أورفيوس ألا ينظر خلفه في رحلة العودة حتى يصير خارج العالم السفلي تمامًا، ولكن سلطان الحب كان أقوى، فنظر أورفيوس خلفه ليتفقد إيزيس للأبد.(٢٢٧)

وهناك تشابه واضح يجمع بين "أورفيوس" وشاعر عبد الصبور في المسرحية، فكلاهما فنان موسيقي وشاعر، وكلاهما يقع في الحب، ثم يفقد محبوبته بطريقة أو بأخرى. وفي كلتا الحالتين، يظل القدر صاحب الكلمة الأخيرة. ويقرر كلا العاشقين أن يذهب في رحلة إلى العالم السفلي لإنقاذ محبوبته، فيواجها العديد من العقبات والآلام. ولكنهما في النهاية يتغلبان عليها. وحينما يقتربان من استعادة زوجتيهما، يظهر شيء ما يفرض نفسه، ليدمر آمالهما للأبد.

أتقن عبد الصبور استخدام هذه الأسطورة في مسرحيته الأخيرة، إذ لا يسمح الأسلوب الفني للمسرحية بالفصل بين الأسطورة وقصة المسرحية، بيد أنه لم يشر كالمعتاد إلى الأصل التراثي. ويتجلى هذا النجاح الرائع الذي حققه كل من إليوت وعبد الصبور باستخدام هذا الأسلوب الفني في مزجهما بين القديم والحديث.

٣- استخدام لغة الحوار اليومي

من الصعب على الفنان أن يحيا بمعزل عن العالم الذي يحيط به. وعليه أن يقرأ الأعمال المميزة للفنانين بلغته أو من خلال ترجمات لها. وقد كان لعبد الصبور صلة وثيقة بشعر إليوت، فقد أذهلت ترجمات أعمال إليوت الشعرية إلى العربية عبد الصبور وجيله من الشعراء العرب، خلال العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين:

كانت معرفتي بإليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل: "الأرض الخراب"، و"أغنية حب"، و"ألفريد بروفروك" التي أحببتها ومازلت أحبها كإحدى معلقات عصرنا.

فعبد الصبور على وعي تام بتأثير كتابات إليوت عليه ذهنيًا وثقافيًا(٢٢٨) **وهو يوضح ذلك، فيقول:**

وقد درجت في السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم، وفي كل فترة

---

(٢٢٧) Evans, Bergen., op. cit., p. ١٨٨.

(٢٢٨) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، حياتي في الشعر، ص٩٢.

من تاريخه، بحيث انتظم موروثي الأدبي: أبا العلاء، وشكسبير، وأبا نواس، وبودلير، وابن الرومي، وإليوت.

يكثر عبد الصبور من ذكر تأثير إليوت الشعري عليه سواء في كتابه[٢٢٩] "حياتي في الشعر"[٢٣٠] أو في كتبه التي تحوي مقالاته النقدية، أو أحاديثه الصحفية. وقبل شروعه في الكتابة للمسرح الشعري، عكف عبد الصبور على دراسة أعمال إليوت الشعرية. وتأثر عبد الصبور بإليوت كشاعر، في حاجة إلى دراسة منفصلة ويلاحظ الباحث هنا أن عبد الصبور قد استمد من إليوت موضوعات وأساليب فنية وصورًا تفوق ما جاء في اعترافاته. فمن الناحية اللغوية، يذكر تأثير إليوت عليه مشيرًا إلى مشهد فتاة الآلة الكاتبة في قصيدة الأرض الخراب، فيقول:

وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر، أعلنت عن تأثري في قصائدي الأولى، فتبدت في قصائد "شنق زهران" و"الملك لك".[٢٣١]

إذ يدفعه إعجابه أحيانًا بقصيدة ما من قصائد إليوت إلى أن يضمنها أو يقتبس منها في واحد أو أكثر من قصائده. مثلما اقتبس بعض الأسطر الفرنسية دون ترجمتها إلى العربية من قصيدة "بودلير" التي أوردها إليوت قصيدته "الأرض الخراب":

أيها الصديق..

كم تشبهني، فأنت أخي.[٢٣٢].

ليس ثمة تقارب بين اللغتين العربية والفرنسية، كما هي الحال بين اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ومع ذلك ليس هذا التشابه اللغوي مبررًا لتضمين إليوت مقاطع من قصائد أخرى، بل لأنه لم تتوافر العبارة الملائمة في لغة الكاتب، ولأن الترجمة ليست كافية لتحقيق هدفه. يقول عبد الصبور وإليوت، وكذا "بوند" الذي يتخذه المثل الأعلى، أنه لا سبيل للتعبير عما يريدان قوله إلا في بيت "بودلير" هذا. فعبد الصبور شأنه شأن إليوت و"بوند"، يستثمر معرفته بأحد كتاب مدرسة أخرى، استطاع التعبير بالفرنسية عن الاعتراف بالعلاقة الحميمة بين الآداب.

---

[٢٢٩]) السابق، ص٢٠٢ – ٢٠٣.
[٢٣٠]) السابق، راجع على سبيل المثال صفحات [٩٢، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٠، ١٧١، ١٧٦، ١٧٢، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٨، ١٩٠، ١٩٢، ٢٠٢، ٢٠٣].

[٢٣١]) السابق، ص١٦٩ – ١٧٠.
[٢٣٢]) السابق، ص٢٣١.

وكما أشرنا من قبل، تمثل عبد الصبور الروائع الشعرية لإليوت عند كتابته للشعر، بل الأكثر من هذا أنه يرى أن الشعر كان السبب الأول الذي دفعه لكتابة المسرح، ولهذا يقول:

واستخدام "تريزياس" عند إليوت، يقود إلى الحديث عن قصيدة "القناع":

.. وربما كانت قصيدة القناع، هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية.(٢٣٣).

وكعادته الأخذ عن إليوت، قلد عبد الصبور الأول في استخدام لغة التحاور اليومي، فكل فنان يتوق إلى بز أقرانه باستخدام كافة الأساليب الفنية المتاحة، ليستخلص منها كل عناصر الحرفة، فاللغة هي وسيلة الاتصال بين الكاتب وقرائه، ولهذا فهو يستخدم أسهل مستويات اللغة فهمًا، ومن هنا، أدهش عبد الصبور استخدام إليوت كلمات غريبة غير مألوفة في الشعر، غير أن اعتقاده بأن هذه الوسيلة يمكن أن تميز لغته الشعرية وأسلوبه وتجذب المشاهد أو القارئ، لذا مضى عبد الصبور في تقليد استخدام إليوت للغة العامية، إضافة إلى بعض الكلمات التي يحظر استخدامها:

حين توقفت عند الشاعر ت.س. إليوت في مطلع الشباب، لم تستوقفني فكاره أول الأمر، بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية. فقد كنا نحن – ناشئة الشعراء – نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من ية كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج(٢٣٤)

لم يكتف عبد الصبور باستخدامه تلك الكلمات، بل عاب على العرب – تجنبها = فالتقاليد العربية التي نحيا في ظلها، تستنكر بعض الأبيات الموجودة بقصيدة الأرض الخراب، خاصة تلك التي وردت بمشهد فتاة الآلة الكاتبة. ويضع عبد الصبور أمام عيني القارئ أمثلة استخدم فيها لغة التحاور اليومي، بيد أنه لا يشير قط إلى أمثلة من أعماله المسرحية.

وبداية، تعد "مأساة الحلاج" أولى تجارب عبد الصبور في مجال المسرح الشعري. وهنا يستشعر الباحث تأثير إليوت على عقل عبد الصبور وفنه كما أسلفنا، إذ تتضمن المسرحية قدرًا كبيرًا من الكلمات العامية:

التاجر: أبصر ماذا وضعوا في سكتنا(٢٣٥)

---

(٢٣٣) السابق ص١٨٨.

(٢٣٤) السابق، ص١٦٥.

(٢٣٥) السابق، ص٢٩٨.

الفلاح: أريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد

لو أبطأت لقادتني رجلاي لخمارة. حيث أذيب نقودي في كأس، أو أدفنها

في تكة سروال.(٢٣٦)

من الملاحظ أنه لم يسبق استخدام مسميات الملابس الداخلية على وجه الخصوص في الشعر العربي المعاصر قبل عبد الصبور. وهو لم يفعل ذلك إلا تقليدًا لإليوت الذي استخدم في قصيدته الأرض الخراب كلمات مثل: "جورب، نعل، قميص نوم، مشد".(٢٣٧)

وفيما يلي نماذج أخرى:

الواعظ: جازاك الله، فما قلته قد ألهمني عظة الأسبوع القادم. ما أحلاها

من موعظة مسبوكة.(٢٣٨)

الواعظ: وسأجعل عبرتها ونهايتها

احذر كيد النسوان.(٢٣٩)

بل يورد عبد الصبور على لسان الحلاج تلك الكلمات:

الحلاج: ويضحي البدر دائرة مهشمة

رمادية من القصدير.(٢٤٠)

كذلك هناك بعض الكلمات الجافة، مثل صفيح التي جاءت على لسان السجين الثاني:

السجين الثاني: بل أنت حمار ينقصه بردعة ولجام

عفوًا، هذي بردعتك

وزراعاي لجامك

حا.. حا.. حا..(٢٤١)

---

٢٣٦) السابق، ص٤٩٨ – ٤٩٩.

Mychildren = I yali, My peet = Riyli, pup = Khammara,
Panlces = Tcihhat Sirwal.

٢٣٧) Eliot, T.S., Omhlet poems and plays, op. cit., p.١٦٨.

٢٣٨) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٤١٩.

٢٣٩) السابق ص٤٩٩.

٢٤٠) السابق، ص٢٠٠.

٢٤١) السابق، ص٥٢٦.

السجين الثاني: فلينقص عندئذ عدد رعية مولانا جحشًا.(٢٤٢)

هل كان من الضروري استخدام تلك الكلمات؟

فاستخدام عبد الصبور لهذه الكلمات الدارجة، لا يمت لتراثنا في شيء، بل يفتقر إلى استمرارية الفهم والاتصال المتبادل بين النص الأدبي والقارئ. والباحث لا يرى أية مشكلة في أن يستبدل كلمات: "جحش، نسوان، سكة، وخمارة" بكلمات: "حمار، نساء ،طريق، وحانة"، بل على العكس، سوف تصبح أسهل فهمًا على القراء العرب جميعًا.

أتحدث هنا عن صفة جوهرية، يجب أن يتحلى بها مدرس الشعر، ألا وهي استعداد قوي للاستجابة للقوة السحرية للكمات، فكل واحدة منها تعد صورة مصغرة من التراث. وتخرج في النهاية هذه الصورة، كنتاج لعدد غير محدود من عمليات النقل عن أفواه وأقلام الملايين من البشر عبر قرون من الزمان.(٢٤٣)

وبقراءة الأعمال المسرحية الأخرى لعبد الصبور، يتضح لنا أن استخدامه للكلمات الدارجة ولغة العامة، لا يتمتع بالقوة السحرية. ولا تخلو مسرحية "ليلى والمجنون" من نفس اللغة، فهي تحوي بعض الكلمات من لغة العامة التي لا يصح استخدامها في لغة التحاور اليومي، مثل:

سعيد: انظر.. حسان

أسلوب كالطرقات المتعرجة الوحلة

يتسكع فيها فكر مخمور متعثر.(٢٤٤)

حسان: ظننت وخز الأيام النحس دغدغه حنان.(٢٤٥)

البروفسير: لا.. حسان هو ورد

فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس.(٢٤٦)

---

٢٤٢) السابق، ص٥٢٦.

٢٤٣) Carter, Ronald Burton Deridre (Eds), Explortions in language Study. Literary Text and language Study London. ١٩٨٢, p.٢٨.

٢٤٤) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٧٠٢.

٢٤٥) السابق، ص٧٢٦ – ٧٢٧.

٢٤٦) السابق، ص٧٢٩.

البروفسير: لا أدري كيف ترعرع في وادينا الطيب هذا القدر من السفلة والأوغاد؟[٢٤٧]

ومثل زوجها لا تتورع المرأة عن استخدام كلمة ذات دلالة جنسية:

الأم: قد يقرص خدي كما يقرص خديك.[٢٤٨]

الرجل: اللية نحس من أولها

ولد لكع لا يبغي أن يتزحزح

يا ابن النجسة

أوسع لي شبرًا أتمدد فيه.[٢٤٩]

الرجل: نهم كالدودة

ورذيل أيضًا حين تبصبص بعيونك.[٢٥٠]

وليس ثمة مبرر لاستخدام تلك الكلمات ذات الإيحاءات الجنسية، سوى تقليد إليوت، خاصة في قصيدته "الأرض الخراب".

ويحوي المقطع التالي أغنية ينشدها المغني الكفيف. وهو يغني بالعامية، رغم أن المسرحية كتبت شعرًا.

المطرب: والله إن سعدني زماني لاسكنك يا مصر

وابني لي فيكي جنينة وفوق الجنينة قصر

واجيب منادي ينادي كل يوم العصر

دي مصر جنة هنية للي يسكنها

واللي بنى مصر كان في الأصل حلواني

يا ليلي.. يا عيني[٢٥١]

وهذه الأغنية هي أرقى نموذج للغة الدارجة التي استخدمها عبد الصبور في مسرحياته. واللحظة التي تكرر فيها الأغنية هي واحدة من أحرج لحظات المسرحية، حيث يسيطر اليأس على

---

[٢٤٧] السابق، ص٨٣٥.

[٢٤٨] السابق، ص٧٨٥.

[٢٤٩] السابق، ص٧٨٥

[٢٥٠] السابق، ص٧٨٦.

[٢٥١] السابق، ص٧٩٩ – ٨٠٠.

معظم الأبطال، خاصة سعيد وزياد، فهم يشعرون بنوع من الانفصال عن كل ما ينتمون إليه، ولهذا فقد توفر لعبد الصبور قدر من المهارة، مكنه من تقديم شخصية تاريخية – شخصية المغني الكفيف– وهو إذ يغني هذه الأغنية الفولكلورية يتمثل التراث الشعبي بوصفه المعادل الموضوعي لما يفتقر إليه زياد وسعيد، ورغم ذلك لم ينجح عبد الصبور تمامًا، لأن مسرحيته مسرحية شعرية، كتبت باللغة العربية الفصحى التي لها من الكفاءة ما يؤهلها لأن تستخدم بمفردها، وتجنب مثل هذه اللغة العامة، فقد كان بوسعه أن يقدم نفس الأغنية بلغة عربية فصحي، ليحقق نفس الغرض.

أما بالنسبة لمسرحية "مسافر ليل"، فقد استخدم عبد الصبور فيها العديد من الكلمات العامية، إذ يقول في نهاية المسرحية:

فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظًا لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيرًا تجاه بعضها يتجاذبني عاملان: عامل الإبقاء عليها، لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدلالة التي أريدها. وعامل إسقاطها أو تغييرها، لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية.[٢٥٢]

فالغلبة للعنصر الأول، حيث يستخدم كلمات مثل:

"عواميد السكة، حديد الأرضية، وجه في إعلان، البرميل، يتركني في حالي، قال في نفسه".[٢٥٣]

ويسوق لنا مبرره لاستخدام اللغة العامية: فيقول:

أبقيت على هذه الألفاظ، لأني أومن أن لكل عمل فني بلاغته، ولأني وجدت أسلافنا من كتاب المسرح، حين يكتبون الكوميديا، يترخصون في الجلال لصالح التعبير.[٢٥٤]

يبدو أن السبب الوحيد الذي دفع عبد الصبور لاستخدام تلك الكلمات العامية التي عفا عليها الزمان هو تقليده لأسلافه من كتاب المسرح، وعلى رأسهم إليوت، لأن إليوت نفسه قد أشار لهذا في نقاط كثيرة. ورغم هذا التقليد، يعتبر عبد الصبور شاعرًا فحلاً لا يستهان به، غير أن المزلق

---

[٢٥٢] السابق، ٩٦٤.
[٢٥٣] السابق، ص٦٩٥.
[٢٥٤] السابق، ص٦٩٥.

الذي وقع فيه هو إساءة استخدامه للكلمات الدخيلة، فلكل لغة سماتها الخاصة، أو على الأقل وجود سمات مشتركة بين لغات ذات أصل واحد مثل الفرنسية والإنجليزية أو العربية والفارسية.

ومن السهل بالنسبة لإليوت أن يقتبس من الفرنسية، بينما يصعب على عبد الصبور، فالأسطر المقتبسة لدى إليوت أعطت المعنى المطلوب:

صديقي.. أيها المحاضر المنافق

أنت رفيقي وأخي.[٢٥٥]

ولم يكن اقتباس عبد الصبور لنفس أبيات إليوت من قبيل المصادفة، وإنما كان تقليدًا خالصًا، وينطبق نفس الشيء على استخدام الكلمات العامية ومرادفات الحياة اليومية لإليوت وليس لبودلير.

٤- استخدام المعادل الموضوعي

لم يعلن عبد الصبور عن نظرية خاصة به، بل اتجه إلى الاقتباس من نظريات إليوت النقدية، حيث استخدم تراث إليوت وطبقه في مقالاته النقدية وفي شعره ومسرحه. وسوف يحاول الباحث فيما يلي اقتفاء أثر نظرية إليوت "المعادل الموضوعي" في بعض مسرحيات عبد الصبور.

ومن المهم معرفة كيف ينقل الفنان مشاعره وتجربته للقارئ بحياد تام. وقد أوضح إليوت السبيل إلى ذلك، مستعينًا بالرؤية المناهضة للرومانسية، فحينما كتب نقده لمسرحية "هاملت"، ضرب لنا مثلاً يوضح الصدع الذي اعترى شكسبير في كتابته لتلك المسرحية، واستخدامه مصطلح المعادل الموضوعي عشوائيًا.

يقول "بروك كلينث": لقد حققت عبارة المعادل الموضوعي رواجًا كبيرًا، أكبر مما كان يتصور المؤلف.[٢٥٦]

كما يتضح أن إليوت شكل أفكاره من المعادل الفني الموضوعي في مقاله "هاملت ومشكلاته"[٢٥٧] إذ يقول:

ثمة طريقة واحدة للتعبير عن المشاعر في شكل فني، ألا و هي إيجاد

---

[٢٥٥]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٢٣١.

[٢٥٦]) Brooks, Cleanlh oimsatt., Literary Criticism London, ١٩٧٢, p.٦٦٧.

[٢٥٧]) Ibid., p. ٦٦٧.

المعـادل الموضـوعي، بعبـارة أخـرى مجموعـة مـن الأشـياء، أو موقـف، أو سلسـلة مـن الأحداث التي سوف تكون وسيلة التعبير عن تلك المشاعر لخاصة.[٢٥٨]

وتوضح هذه النظرية أمرين:

أولاً: العلاقة التي تربط بين الفنان والقارئ، والتي لا يمكن تحقيقها إلا عن طريـق وسـيلة تتمثل في واحد من ثلاثة أشياء، مجموعـة مـن الأشـياء، أو الموقـف، أو سلسـلة مـن الأحـداث، أو الثلاثة مجتمعة. فهي أداة الوصل بين القارئ والفنان.

ويعلق إليوت على فكرته موضحًا، فيقول:

هذا هو ما سيجب أن يقوله المؤلف مجسمًا، إذ إنه موضع اهتمام الناقد.

وهذا الموضوع هو المصدر الأساسي لاستجابة القارئ، أيًا كان شكلها.[٢٥٩]

ثانيا، تحدد هذه النظرية أسلوب الكاتب، بعبارة أخرى تشرح الطريقة التي يمكن للكتاب عن طريقها التعبير عن مشاعره وتجربته بصورة غير مباشرة. وهو أمـر مـأخوذ مـن فكـرة الموضـوعية، والتي يمكن أن تجذب عددًا كبيرًا من القراء.

ويشير إليوت نفسه إلى المعنى الذي يقصده، فيقول:

ثمة أمران مهمان.. أولهما أن تكتب بأسلوب محبب، والآخر أن تتمنى

على الأقل أن يكون الأسلوب الذي تكتب به محببًا.[٢٦٠]

ولكن الباحث لا يعني هنا أن هذه النظرية تهدف إلى اكتساب تأييد عدد كبير من النـاس، بل تهدف إلى تجنب الذاتية، فهي أسلوب تعبيري، يمكـن أن يسـاعد الكاتـب علـى نقـل مشـاعره وتجربته، كما أنه يشجع الكاتب على استخدام الرمز في أعماله.

يؤيد الناقد ويليامز هذه الفكرة، فيقول:

في وظيفـة المعـادل هـذه، تتحـول الموضـوعات إلى رمـوز، أو ربمـا تكتسـب معـاني إضافية.[٢٦١]

---

[٢٥٨]) Kermode, Frank., op. cit., "Hamlet", p.٤٨.
[٢٥٩]) Brooks, cleanth, op. cit, p.٦٦٧.
[٢٦٠]) Brooks, Cleanth, op. cit., "the use of Poetry and use of Criticism", p. ٨١.
[٢٦١]) Williamson, George., A Reader's Guide to Analysis., Thomes Huodson, V.S.A., ١٩٥٥, p.٣٥.

كذلك يؤيد كل من بروك، ووليم بيتان الفكرة ذاتها، فيقولا:

إلا أن مبدأ المعادل الموضوعي يعد نوعًا من التناص مع ما اقتبسه إليوت وهيوم وباوند من نظرية وتطبيق الرمزيين الفرنسيين. فقد جادل هؤلاء الرمزيون في أن الشعر ليس في مقدوره التعبير عن العواطف مباشرة. فالمشاعر يمكن استدعاؤها فقط.[٢٦٢]

وقد استخدم صلاح عبد الصبور المعادل الموضوعي كأسلوب فني في بعض مسرحياته، لينقل مشاعره وأفكاره للقراء.

أ- معاناة الحلاج "مأساة الحلاج"

تعد "مأساة الحلاج"، أولى المسرحيات الكاملة لعبد الصبور نموذجًا جيدًا لتطبيق نظرية المعادل الموضوعي. وفي كتابه "حياتي في الشعر"، يتحدث عبد الصبور عن أسلوبه في كتابه تلك المسرحية، والذي يمثل جوهر المعادل الموضوعي.

لقد جرجر "الحلاج" من زهوه إلى حتفه، كما حدثنا بنفسه. ولكن ذلك ليس إلا بناءً وشكلاً".[٢٦٣]

فالبناء الدرامي والأسلوب هما عنصرا الأسلوب الفني الذي اختاره عبد الصبور لتصوير غرضه الحقيقي في الكتابة المسرحية:

أما القضية التي تطرحها، فقد كانت قضية خلاصي الشخصي. فقد كنت أعاني من حيرة مدمرة، إزاء كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحامًا مضطربًا، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟[٢٦٤]

وذات السؤال نجده على لسان "تريزياس" في قصيدة إليوت "الأرض الخراب": هل لي الأقل أن أعرف ماذا عليّ أن أفعل؟

---

[٢٦٢]) Brooks, Cleamth., op. cit., p.٦٦٧.

[٢٦٣]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص٢١٩.

[٢٦٤]) السابق، ص٢١٩.

حالة عبد الصبور على الجانب الآخر، هي حالة ما يسمي "بالمشاعر الخاصة" للمعادل الموضوعي. ثم يأتي الباحث إلى سؤال: كيف نجح عبد الصبور في التعبير عن قضية الحيرة والارتباك، حتى وقت الخلاص؟

تظهر الإجابة عن هذا السؤال منذ بداية المسرحية، فالحلاج لا يظهر في المشهد الأول من المسرحية، ولكن من الأحاديث التي تجري بين الجماعات المختلفة في المجتمع [الذين يعترفون بمسئوليتهم عن مقتل الحلاج]، ومن مشهد الرجل المصلوب، يفهم القارئ أن الحلاج هو ذلك الرجل المصلوب.

معاناة الحلاج:

يظهر الحلاج متحدثًا إلى صديقه الشبلي عن آلامه، وإن كان بطريقة مجازية:

الشبلي: الشر

ماذا تعني بالشر؟

الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى، والمسجونون المصفودون

يسوقهمو شرطي مذهوب اللب.

ورجال ونساء قد فقدوا الحرية يا شبلي

الشر استولى في ملكوت الله.(٢٦٥)

ويكتشف الحلاج في لحظة واحدة بأنه مضطهد ومطارد من قبل الحاكم والحكومة، لأنه يطالب بالعدل والرخاء من أجل قومه. ولكن قضيته قضية تمس البشر عامة وليست قضية خاصة:

الحلاج: لا يعنيني أن يرعوا كلماتي.(٢٦٦).

وهو مازال يأمل في أن تفيد كلماته عامة القوم، حتى إذا لم يستمر بسبب ظلم الحاكم، فهناك من سيأتي من بعده ويواصل الدعوة:

الحلاج: قد خبت إذن،

لكن كلماتي ما خابت

---

(٢٦٥) السابق، ص٤٦٩، ٤٧١.

(٢٦٦) السابق، ص٤٧٩.

فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع

وقلوب تصنع من ألفاظي قدرة.(٢٦٧)

هو شديد الثقة والتعلق بهذا الأمل، على العكس من الشبلي الذي كان له رؤية متشائمة للقضية، وكذلك إبراهيم تابعه القريب إلى قلبه، الذي يعذره، فيقول:

إبراهيم: يا مولاي

رجعت لتلقى الحمق يسود بكل مكان.

يتحرش بك..

آلاف الحمقى.. آلاف الآلاف

أعداؤك كثير يا مولاي.

الحلاج: لكن صاحبي أكثر من أعدائي.(٢٦٨)

وعلى الرغم من كل الأخطار التي تحدق به، لا يعرف اليأس طريقه إلى الحلاج. وهو شديد التعلق بأمله، وشديد التفاؤل. وفي الوقت ذاته، يمتلك الحلاج شخصية مثالية، تحلم بهدف واقعي:

الحلاج: لا أطلب من ربي أن يصنع معجزة، بل أن يعطيني جلدًا.(٢٦٩)

وهو في حاجة إلى قليل من الصبر، ليرفع عن قومه ظلم الحاكم وطغيان الحكومة، فهو يعلم أن طريقه شاق محاط بالأخطار، ولكنه مستعد لمواجهة أية مشكلة، والعون الوحيد الذي ينشده هو مساعدة الله. ويحدد الحلاج المشكلة، والسبيل إلى حلها، فيقول:

الحلاج: قلبي المثقل،

ودموعي في الليل

سأخوض في طريق الله ربانيًا حتى أفنى فيه،

فيمد يديه

يأخذني من نفسي

هل تسألني ماذا أنوي؟

---

٢٦٧) السابق، ص٤٧٩.

٢٦٨) السابق، ص٤٨١.

٢٦٩) السابق، ص٤٨٣.

أنوي أن انزل إلى الناس

أحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي يا أبناء الله، كونوا مثله.(٢٧٠)

فقد غدا طريقه واضحًا ومحددًا، وهو يعلم جيدًا أنه قادر على المضي فيه، وهذا هو حل معضلة الحلاج، وعليه أن يقدم بعض التضحيات التي من شأنها أن تسهل تحقيق هذه الغاية وبذلك نصل إلى ذروة تصاعد الأحداث في ذلك الجزء من المسرحية. أو أولى حركات المد في التطور الدرامي للأحداث.(٢٧١)

يمثل مشهد الخرقة أروع مشاهد المسرحية:

الشبلي:.. خفف من غلوائك يا شيخ

فقد حرمت بثوب الصوفي عن الناس

الحلاج: تعني هذي الخرقة.

إن كانت قيدًا في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبائي كلماتي

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ.

[يخلع الخرقة](٢٧٢)

يعلق سامي خشبة قائلاً:

إن خلع الخرقة خلال تصاعد المواجهات الفكرية والنفسية بين الحلاج والشبلي هي فعل رمزي، ليصنع وحدة متماسكة ومتكاملة من رموز شخصية الحلاج.(٢٧٣)

ويعد هذا المشهد وحدة دراميـة متكاملة، حيث اعتمدت المسرحية في بنائها على هذا الأسلوب الفني، وقد آتت وحدتها من الوجود المنطقي للصراع، والتصرف الإيجابي اللذين يمكن

---

(٢٧٠) السابق، ص ٤٧٨.

(٢٧١) تحوي هذه المسرحية بعض حركات المد والجزر Ebl and plow كل جذر يسبقه مد، فمن يواجه البطل عقبة تتمثل لي حركة من حركات الجذر، ثم يتخذ البطل قرارًا حاسمًا فيتمثل في حركة من حركات المد.

(٢٧٢) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٤٨٨.

(٢٧٣) السابق، ص١٣١.

تسميتهما بحركتي المد والجذر، حيث يمثل الجذر عملية الصراع ويمثل المد عملية الاستجابة أو التصرف الإيجابي. ويتكرر هذا الأسلوب خلال المسرحية، فيمكننا تتبعه في مشهد آخر من مشاهدها وهو المشهد الثالث بالفصل الأول، مشهد الاعتراف والانهيار، حيث يعترف الحلاج بعلاقته السرية بالله أمام العامة، وهو يبدأ بظهور مجموعة من الأشخاص [الواعظ، الفلاح، والتاجر]، يهمهمون ويناقشون الأمر ببساطة. ثم يظهر ثلاثة أشخاص، ويتحدثون عن معجزات الحلاج:

الأعرج: أحس إذا سمعت حديثه الطيب

بأني قادر أن أثني الساق، وأن أعدو، وأن ألعب

بلى، فلقد أحس بأنني طير طليق في سماواته

ولكني إذا فارقت محفله تبدت لي

ظلال الشك في حالي

وعدت أجر ساق العجز، يعرج خطوها المتعب

على دقات ساق الفقر والإملاق.

الأبرص: كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتي

وقد صبغت مذلاتي

وصرت أجوس في الطرقات مختالاً،نضير الوجه

وردي الذراعين

بلا سوء ولا وسم بسيمائي

ولكني إذا فارقته، لملمت ثوبي فوق أعضائي

ولذت بستر مسغبتي وإعيائي وأدوائي.(٢٧٤)

قوم الحلاج يتوقعون منه الكثير، وهذا ما أوضحه كاتب المسرحية خلال حديث المحتاجين عنه، ليوضحوا حاجتهم إليه، فهو أملهم. ويتضح هنا ما أضفاه عبد الصبور عليه من تشابه مع المسيح عليه السلام:

الحلاج: إليَّ إليَّ يا غرباء.. يا فقراء.. يا مرضى

---

٢٧٤) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٤٩٧.

كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت

مائدتي

إليّ إليّ

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا.(٢٧٥)

وفي الفصل الثاني، يؤكد عبد الصبور أكثر على هذا التشابه:

الحلاج: إني أتطلع أن أحيي الموتى

الثاني "ساخرًا": أمسيح ثان أنت؟!

الحلاج: لا، لم أدرك شأن ابن العذراء

لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى.(٢٧٦)

اختار عبد الصبور هذه الصورة للحلاج، ليضفي عليه قدسية الجلال والبطولة التي يتطلع إليها الناس، فغدا الحلاج معبودًا للجماهير. زادت آمالهم من توتره، وصراعه الداخليين، لأنه علم تمامًا واجبه تجاههم، ذلك الواجب الذي دفعه لأن يأتي من الهند، ويضع نفسه في مواجهة الأخطار. يوجب ألا يتبادر إلى الأذهان أن الحلاج كان يرغب في أن يصير بطلاً، وإنما رأى الكثير من معاناة قومه، وشعر أن من واجبه مساعدتهم، الأمر الذي حدا به إلى التدخل في الشئون السياسية، أو إلى أن يكتشف أن قضيته تلزمه بتحمل التبعات السياسية والدينية. وقد تنوعت مواقف أصدقائه على الجانب الآخر بين مؤيد ومعارض:

الأول: ولكن شيخنا قد خلع الخرقة.

الثاني: وهبه خلع الخرقة..

ترى هل خلع القلب الذي وسد في الخرقة

أو الله الذي يحيا بهذا القلب؟

---

(٢٧٥) السابق، ص٤٩٧.

(٢٧٦) السابق، ص٥٣٤- ٥٣٥.

الثالث: ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التي نزهي بها

ونحس أنا حين نلناها

خلعنا الكون، قصصنا جناحي توقنا النزاع

الثالث: تقول الحق، لكني أخشي إن خلعناها

بأن نصبح كالناس، نجادل في أمورهم،

ونركب متن دنياهم، ونسترضي رءوسهم،

ونلغو في سياستهم، وندنو من سيفهم

وقد تبتل أيدينا بوابل من شرورهم

وقد يفسد قربهمو الذي نلنا ببعدهم.

الأول: هنا، توقفني الحيرة عن أن أقطع الأمر

فلماذا لو طرحنا همنا للشيخ حين يجيء.[٢٧٧]

يتضح من الحوار السابق أنه كان المجير لأصدقاء الصوفية في وقت الاضطراب. وقد انقسموا بين من يفضل أن يظل متصوفًا خالصًا، معتزلاً الحياة العادية، مكرسًا نفسه للدين. والآخر الذي يرى ضرورة الاقتراب من العامة في محاولة لمساعدتهم. وهذا وذاك يرى في الحلاج خلاصه، فقوله هو القول السديد.

ولكن القضية لا تنتهي عند هذا الحد، فهناك مجموعات أخرى تتصف باللامبالاة، فهم لا يعرفون الحلاج، ولا يهتمون به كثيرًا. وفي الواقع مثل هؤلاء الناس هم الأولى بتضحيات الحلاج، لأنهم يجهلون حقوقهم. ومن أجل أولئك القوم، قام الحلاج بسلسلة من المغامرات التي انتهت باستشهاده، فهؤلاء البشر في حاجة لمن ينصحهم، ويطهر أرواحهم، ويرشدهم للفضيلة، ويأخذ بأيديهم للصراط المستقيم.

وفي تلك الأثناء، حين يقابلون الحلاج، يتركونه، لانشغالهم بحياتهم اليومية:

الفلاح: شيخ مجذوب، كم نقلى من أمثاله

في سوق الشحاذين

---

[٢٧٧]) السابق، ص٤٩٤- ٤٩٦.

التاجر: هيا نذهب، فلقد خلفت ابني في دكاني

وهو ضعيف العقل، إن جاءته جارية حسناء

أعطاها ما قيمته خمس قطع بثلاث أو أربع.

الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة في السوق اليوم

وأريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد بالمال سليمًا قبل الليل

لو أبطأت لقادتني رجلاي

للخمارة حيث أذيب نقودي في كأس

أو أدفنها في تكة سروال.[٢٧٨]

الغرض من هذه الحوارية تهيئة القارئ لظهور الحلاج، تلك الحوارية التي تعد الجذر الذي يسبق المد الممثل في لحظة تصاعد الأحداث باعتراف الحلاج أمام قومه ورجال الشرطة بعلاقته السرية بالله، سر الصوفية.

ويمثل المقطع التالي الانهيار المأساوي لشخصية الحلاج:

الحلاج: كوني بضعة منه تعود إليه

الشرطي: أتعني أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه

وأن الله جل جلاله متفرق في الناس؟

الحلاج: بلى، فالهيكل المهدم بعض منه إن ظهرت جوارحه

شرطي ثالث: فأنت إذن إله مثله مادمت بعضًا منه

الحلاج: رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي

وتجعلني أبوح بسر ما أعطى

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا

لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنقمنا

---

[٢٧٨]) السابق، ص٤٩٨، ٤٩٩.

دخلنا الستر، أطعمنا أشربنا

وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغُنينا

وكُوشفنا، وكاشفنا، عُوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح تفرقنا

تعاهدنا، بأن أكتم حتى أنطوي في القبر

الشرطي: كفى يا شيخ، هذا القول

عين الكفر..(٢٧٩)

وهذه أشد حركات المد في المسرحية، حيث يمنعه صراعه الداخلي وارتباكه من التحكم في نفسه أو حفظ علاقته السرية بالله.

هذا الصراع هو أحد أنواع الصراع الثلاثة المتجسدة في هذه المسرحية كما ذكرها د. شفيق، حيث يقول:

يأخذ الصراع في هذه المسرحية ثلاثة أشكال:

١- صراع داخلي لدى الحلاج.

٢- صراع خارجي بين الحلاج والسلطات في بلاده.

٣- صراع خارجي، يحكمه الحب، بين الحلاج وصديقه الشبلي.

وخلال هذه الأنواع الثلاثة تتجسد أزمة الحلاج..

ثم يواصل د. شفيق حديثه، فيقول:

تشغل الحلاج مشكلة سوء الأحوال الاجتماعية، من سوء توزيع الثروات،

وما يعقبه من دمار نفسي، وفقدان الثقة في العدل السماوي.(٢٨٠)

ومن الواضح أن المسرحية بها ثلاثة مستويات أو أنواع من الصراع، ولكن لا يمكن القول بأن الحلاج فقد الثقة في العدالة الإلهية، فهو صوفي أولاً، وقبل كل شيء. والصوفي لديه إيمان كبير بالله، وبالعدالة الإلهية.

---

(٢٧٩) السابق، ص٥٠٣- ٥٠٤.

(٢٨٠) فريد، ماهر شفيق، فصول، ص١١٩.

وحينما يقتضي الأمر من الحلاج أن يختار ما بين اهتماماته وكلمة الله، يختار الأمر الثاني مضحيًا بحياته في المقابل. فكيف نتهم صوفيًا متحمسًا مثل الحلاج بفقد إيمانه بالعدالة الإلهية، فهو ليس فقدان الثقة، ولكنه لحظة من الارتباك والتشكك حول ما يجب أن يختاره: جبة الصوفي، أو قضية العامة؟ والاختيار الثاني هو الكلمة أو الفعل [السيف]؟

ونتيجة لكلماته، يلقي رجال الشرطة القبض على الحلاج. ويحمل الفصل الثاني من المسرحية عنوان "الموت"، وكالمعتاد يهيئ عبد الصبور المشاهد منذ البداية إلى قمة تصاعد الأحداث، فيقدم حوارًا تقديمياُ بين اثنين من المسجونين اللذين يصاحبان الحلاج في سجنه، فيبدآ حوارهما ببطء شديد، باستثناء الاشتباك الجسدي بينهما، والذي ينتهي بتعارفهما أو بتعرفهما على الحلاج:

الثاني: ماذا تعمل؟

الحلاج: أتأمل يا ولدي

الأول: شاعر؟

الحلاج: أحيانًا

الأول: هل تقرأ في كتب القدماء

الحلاج: أحيانًا.(٢٨١)

وتثور أعصاب المسجونين، لأن حوارهما مع الحلاج لم يعطهما إجابات مباشرة، فهو لا يسألهما عن شيء مطلقًا.

السجينان: ولماذا لم تسألنا من نحن..؟

الحلاج: أصحابي في دار الهجرة.(٢٨٢)

ويظل الحلاج هادئًا جدًا، حتى حينما يأتي الحارس ليجلده، حيث يغضب الحارس، ويعاقب الحلاج أكثر فأكثر، ويظل الحلاج صامتًا أيضًا، فيصرخ الحارس، ويتوسل إليه أن يظهر بعض معاناته.

الحارس: استحلفني بالله، بأولادي، بتراب أبي

انظر لي نظرة خوف، تتبع سوطي وهو يحلق، ثم يرف ويتهاوى.

---

(٢٨١) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٥٢٣.

(٢٨٢) السابق، ص٥٢٤.

اسأل لي الله البقاء، أو سعة في الرزق،

رقيًا في الجاه. اصنع شيئًا يوقفني،

أرجوك.. اجعلني أتوقف

فأنا قد أنهكت.[283]

وتمضي أحداث هذا المشهد في بطء، ولكنها تسرع بالتدريج. ويجبر الحلاج على مواجهة السؤال: الكلمة أم السيف؟ ويبدأ رحلة الحيرة والشك:

الحلاج: أين المظلومون؟ وأين الظلمة؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارًا أو زوجًا أو طفلاً أو جارية أو عبدًا؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه؟

من لي بالسيف المبصر..!

من ليس بالسيف المبصر..!

"تدمع عيناه".[284]

وتتملكه الحيرة أكثر فأكثر، وهو خامل، سلبي، وفوق كل هذا مرتبك. إنها نفس الحيرة التي عبر عنها عبد الصبور في كتابه حياتي في الشعر، والتي جعلته غير قادر على الاختيار الصحيح وتحديد الهدف.

ثم يتطور الحوار الدرامي حتى الذروة، وهذا ما يسمي بالمد، إنه تدفق عواطفه وحيرته، وهذا أحيانًا يساوي عاطفة المؤلف، وهو ما يدفعنا إلى أن نبادله نفس المشاعر:

الحلاج: لا أبكي حزنًا يا ولدي، بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتي، أم أرفع سيفي؟

---

[283]) السابق، ص٥٣٠.

[284]) السابق، ص٣٧٤.

ماذا أختار..؟

ماذا أختار..؟[٢٨٥]

لقد تملكته هذه الحيرة زمنًا طويلاً، ولم يخرجه منها سواء إجراء المحاكمة الرسمية له.

إنه قدره الذي لم يقتصر عليه، بل تعدى لأتباعه. إنه ليس القدر الإغريقي الذي تفرضه الآلهة على البطل منذ البداية، على العكس إنه قدر إنساني، قدر فرد اختار طريقه بإرادته، وبوعيه التام. وهذا ما حدث للحلاج، إذ اختار نهايته المأساوية بإرادته الحرة. نعم نهاية مأساوية، ولكن ليست بالمعنى التقليدي، وذلك لأن الحلاج اختار لنفسه

طريق الشهادة منذ البداية.

في المشهد الأخير، مشهد المحاكمة، يبرز أسلوب فني آخر [من المد والجذر]. لم يحتوِ هذا المشهد حيرة البطل. والصراع المتعارف عليه لا وجود له أيضًا، وبدلاً من ذلك لدينا صراع، ولكن من نوع آخر، فصراعه ليس صراعًا داخليًا بين قوتين كما رأينا من قبل بين السيف والكلمة. ولكنه صراع خارجي بين قوتين مختلفتين: القوة المتمثلة في السلطة، وهم القضاة — باستثناء "ابن سريج" — والمبادئ التي يمثلها الحلاج. إذا حاولنا تتبع أسلوب المد والجزر في هذا الصراع، نجده غامضًا وعليه لا يوجد صراع بالمعني الاصطلاحي للكلمة، لأن دور الحلاج انتهي بنهاية المشهد السابق.

ويعي القارئ نفس الشيء تمامًا، فهو يعلم أن المحاكمة ستنتهي باستشهاد الحلاج، حتى الحلاج نفسه ينتظر في سلبية نهايته، ليكمل دوره كبطل مأساة، وإذا كان هناك تلميح إلى الصراع، فهو يتمثل في تنافس كل حزب [القضاة والحلاج] على ضم العامة إلى صفه، أو إقناع الآخرين بأفكاره.

والسؤال الآن هو: من يستطيع إقناع العامة؟

السلطة [المتمثلة في القضاة] التي تستعبد العامة، أم الحلاج الذي يقدم حياته فداءً لحقوقهم وقضاياهم؟

وعن هذا السؤال نشأ ما يشبه المد والجذر، حيث يحاول كل حزب أن يقدم مبررات لأفعاله. وعليه، يحدث الارتباك. إضافة إلى الانتظار المرير للحكم باستشهاد الحلاج.

أبو عمر: مولانا يدري من زمن أنك تبغي في الأرض فسادًا تلقي بذرة

---

[٢٨٥]) السابق، ص٥٤٨.

الفتنة في أفئدة العامة وعقول الدهماء

هل تبغي أن يضع المسلم في عنق المسلم سيف الحقد؟[286]

أبو عمر: أن يختل الناموس ويصبح أمر العامة أعلى من أمر الخاصة

أن يحكم فينا الحمقى والجهلة.[287]

وهم يحاولون هنا كيل التهم للحلاج، باستثناء ابن سريج الذي يتحداهم، باذلاً كل ما في وسعه للدفاع عن الحلاج.

ابن سريج: مخصوص.. مخصوص.. مخصوص

هل خصوا هذا المجلس بالظلم..؟

قل لي في لفظ واضح..

هل نحن قضاة باسم الله

أم باسم السلطان؟[288]

وحينما يفشل في تحقيق ذلك، ينسحب من المحاكمة. والحلاج على الجانب الآخر لا يهتم بالدفاع عن نفسه، فكل ما يشغله هو الدفاع عن قومه:

الحلاج: ما الفقر؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح.[289]

الحلاج يهتم بصالح الناس، ومن ثم وخلال المحاكمة يحدد قضيته بوضوح:

الحلاج: الدولة..!

لا أشغل نفسي بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائي.[290]

---

[286]) السابق، ص٥٦٤.

[287]) السابق، ص٥٦٥.

[288]) السابق، ص٥٧١ ـ ٥٧٥.

[289]) السابق، ص٥٨٧.

[290]) السابق، ص٥٨٣.

ويعني بأحبائه هنا قومه. ومما يؤخذ على المسرحية، تقديم الحلاج في هذه الصورة السلبية، فهو لا يحاول الدفاع عن نفسه طوال هذه المدة، ولاسيما علمه بأن الموت ينتظره إن أُدين في المحاكمة. وإيقاع المحاكمة بطيء للغاية، ولا يساعد على تطور الأحداث حتى سؤال الشبلي والمجموعة التي تشارك في محاكمة الحلاج. ويضم إلى جانب السلطة الممثلة في القضاة الذين ينجحون في تبرير أفعالهم لا يضيف جديدًا.

ويشبه هذا المشهد مشهدًا آخر في مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، حيث يلقي أنتوني كلمته الشهيرة على الناس بعد مقتل القيصر. ويلقي بروتس كلمته أيضًا. كل يحاول تبرير فعلته أمام الناس، وفي كلتا المسرحيتين يفوز الباطل.

أما عن استخدام المعادل الموضوعي في المسرح، فيقول د.جوجوان:

لعل التوفيق بين الأسلوب والموضوع، هو أهم مبادئ المعادل الموضوعي لدى إليوت. الأمر الذي زج بالمصطلح إلى عالم المسرح إذ إن جوهر المسرح يجب أن يركز على الحدث الداخلي أكثر من الخارجي. غير أن كتاب المسرح الإليزابيثي أولوا اهتمامهم لإظهار الرموز بدلاً من الحدث الداخلي في شكل الحدث الخارجي المناسب. لاكتشاف ما أسماه إليوت بالمعادل الموضوعي.[٢٩١]

واهتمام عبد الصبور على الجانب الآخر بالحدث الداخلي والصراع، ما هو إلا تطبيق عملي لنظرية المعادل الموضوعي. وفي ذات الوقت، استخدم عبد الصبور بعض الرموز خلال المسرحية كالوردة، والشجرة المتعطشة للدماء، وخرقة الصوفي وغيرها.[٢٩٢]

يقول د.جوجوان:

لا يكتمل تحقيق المعادل الموضوعي خلال الجزء الفني من القصيدة، ولكن من خلالها ككل متكامل. وأعني بذلك اكتمال أجزائها المختلفة.[٢٩٣]

---

[٢٩١]) جوجوان، الأفلام، الجزء ١٩- سبتمبر ١٩٨٥، العراق- بغداد ص٤٢.

[٢٩٢]) خشية، سامي، فصول، الجزء ١١- العدد١- "مأساة الحلاج، ليلى والمجنون: الرمزية والمأساة ولمزيد من التفاصيل راجع ص١٢٩- ١٣٩.

[٢٩٣]) جوجوان، الأقلام، ص٥١.

وهذا ما فعله عبد الصبور في مسرحيته [مأساة الحلاج]، ويعني بعمليات المد والجذر خلال المسرحية، اكتمال أجزائها المختلفة. إذ يحقق الأسلوب الفني للمسرحية الذي يحوي مجموعة من الصراعات ما يسميه إليوت "مجموعة الأشياء" أو "سلسلة الأحداث" التي تنجح – من خلال حقائق خارجية– في منح القارئ نفس الشعور الذي حرك الكاتب، ودفعه لكتابة العمل.

فقد أثارت مشاعر الحيرة والبحث عن الخلاص عبد الصبور:

أما القضية التي تطرحها المسرحية، فقد كانت قضية خلاصي الشخصي.

فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا.[٢٩٤]

ولا يحق لنا التشكيك في النجاح الذي أحرزه عبد الصبور في نقل مشاعره للقراء. ولكننا في نفس الوقت يجب ألا نغفل إخفاقه في بعض أجزاء المسرحية، خاصة المشهد الأخير، إذ يبدو هذا المشهد منفصلاً عن المسرحية، فهو وحدة غريبة لها كيان قائم بذاته، يغلبه طابع الجمود، إذ تكاد المسرحية تنتهي في المشهد قبل الأخير.

فما الذي دفع عبد الصبور إلى إخراج هذا المشهد في الحالة التي هو عليها، يبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى عجز عبد الصبور عن فهم المعادل الموضوعي فهمًا كاملاً. وهو يرى أن عليه نقل كل ما جاش في صدره من مشاعر خاصة بالعمل للقارئ خلال المعادل الموضوعي، إذ يقول:

وهنا ألفت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج

هي أن يتكلم.. ويموت.[٢٩٥]

كذلك يرى الكاتب أن حتمية موت الحلاج، كانت هي السبب في إظهاره في نهاية المسرحية، ليس كشخصية إنسانية حقيقية، ولكن كشخصية نابعة من خيال كاتب المسرحية، الذي يطوع الحقائق وفقًا لأفكاره، وينهي عبد الصبور تحليله لمسرحته قائلاً:

وكانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بدا لي

نقيًا لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.[٢٩٦]

ب– ليلى والمجنون

---

[٢٩٤]) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٢١٩.
[٢٩٥]) السابق، ص٢١٩.
[٢٩٦]) السابق، ٢٢٠.

كدأبه في التنوع في مصادره لكتابة مسرحية جديدة يمنحها تصميمًا معاصرًا، استخدم عبد الصبور أسلوبًا آخر من أساليب المعادل الموضوعي في مسرحيته "ليلى والمجنون"، ألا وهو الموقف Situation. يقول إليوت:

لعل السبيل الوحيد للتعبير عن العواطف في شكل فني هو بإيجاد المعادل الموضوعي لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الأشياء موقف أو سلسلة من الأحداث التي سوف تمثل الصيغة لهذه العاطفة الخاصة.[٢٩٧]

ويتم التعبير عن هذا الموقف من خلال ما يسمى حسية التناص. ويعني الباحث بها أن الكاتب يستخدم عملاً أدبيًا آخر كدعامة لعمله هو. وهذا هو ما فعله إليوت في الأرض الخراب، كما يقول وليام هلن:

من أهم القضايا الرئيسة التي شغلت أوائل المراجعين لقصيدة الأرض الخراب، هي بالطبع تلك الأعداد الهائلة من التلميحات الأدبية المختلفة في كتاب إليوت.[٢٩٨].

وهذا يختلف عن أسلوب توظيف الأسطورة أو الفولكلور خلال المسرحية، مثلما فعل إليوت في معظم مسرحياته[٢٩٩]. وعبد الصبور في أربع من مسرحياته الخمس[٣٠٠]. والعمل الذي اختاره عبد الصبور هو "ليلى والمجنون"، وهي مأخوذة عن مسرحية الكاتب المسرحي والشاعر المصري العظيم أحمد شوقي. وهي موظفة كمسرحية داخل مسرحية. وقد يثار سؤال: لماذا اختار عبد الصبور هذه المسرحية تحديدًا لتكون مرجعًا لمسرحيته؟ ولا تأتي الإجابة عن هذا السؤال إلا بفهم المسرحية بصورة جيدة. فقد اختارها لتكون معادلاً موضوعيًا لما يشعر به عبد الصبور، أي لتحمل عاطفة خاصة بالكتاب تنقل للقارئ.

وتدور أحداث "ليلى والمجنون" عن مجموعة من الصحفيين والشعراء يعملون في مجلة أدبية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢. يبحثون عن ثورة، ولكن لكل منهم تصور مختلف عن الأسلوب الذي

---

[٢٩٧]) Kermode, Frank., op. cit., p.٤٨.

[٢٩٨]) Williams, Helen, The waste land, T.S. Eliot, Baron's Educational series, Inc., new york, ١٩٦٨. p٤٤.

[٢٩٩]) كل مسرحياته باستثناء Munder in the Cathedal

[٣٠٠]) كل مسرحياته باستثناء مأساة الحلاج.

يجب أن تتخذه هذه الثورة. "سعيد" شاعر حالم يؤمن بقدر الكلمات. غير أن "حسان" لا يؤمن بشيء إلا لغة الرصاص. و"زياد" حائر بين الاثنين، فليس لديه طريق محدد، ولهذا ينقد كل شيء يعتقد أنه خطأ. أما "ليلى"، فترمز إلى الأرض المحتلة التي يحبها الجميع، ويعزمون على تحريرها. هذه هي الشخصيات الرئيسة إضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.

كتبت المسرحية عام ١٩٧٢، وقد يساعدنا هذا على إدراك أن مضمون المسرحية يدور في فلك الحياة المصرية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ولكنها تصور الصراعات التي أعقبت حرب يونيو ١٩٦٧.

ومضمون المسرحية هو الحب والحرية. وقد سيطرت ضرورة تحقيقهما على فكر الكاتب عند كتابته لهذه المسرحية. وإذا تتبعنا الأسباب المجسدة في المسرحية التي قادت المعلم/ المخرج/ رئيس التحرير لاختيار المسرحية، يمكننا فهم كيف نجح عبد الصبور في العثور على المعادل الموضوعي لعاطفته. يكتشف المعلم أن فريقه من الصحفيين مصاب بالإحباط الذي يخيم عليهم، ولهذا، يدعوهم لتمثيل مسرحية، ليتخلصوا من كآبة العمل لفترة:

زياد: "موليير"

الشيخ متلوف

فلدينا منه ألوف وألوف

حنان: لا، بل إحدى كوميديات الريحاني.(٣٠١)

ثم يمنحهم المعلم فرصة لاختيار ما يرغبونه، فيرفض حسان كالعادة كل شيء هادئ، فهو يريد طلقات الرصاص والمواجهات العسكرية.

حسان: لا يعجبني الموضوع جميعه

فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك

أو نمرح

ضحكت هذي المدن المتبلدة الحس خمسة آلاف سنة

إنا نحتاج إلى أن نغضب.(٣٠٢)

---

(٣٠١) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٧٢٩.
(٣٠٢) السابق، ص٧٢٧، ٧٢٦.

أما المعلم، فقد قرر اختيار "ليلى والمجنون"، لأنه يرفض كلاً من الضحك والغضب:

الأستاذ: لن نضحك أو نغضب

ما رأيكم في قصة حب.

أتذكر أنا مثلنا في صغري قصة شوقي الحلوة

"مجنون ليلى"

أتذكر – مازلت – مشاهدها ومناظرها

وبما أني المخرج

فأنا اختار النص.

زياد: لكن.. مجنون ليلى.

أعلى درجات الرومانتيكية.[٣٠٣]

فيبدأ المعلم في توزيع أدوار المسرحية، ولكن يقاطعه عامل الطباعة الذي يخبره برفض نشر مقاله [وقد يكون البوليس هو الذي رفض]، ولذا يقول:

الأستاذ: هذا ما كنت أظن

فلأكتب في الحب

إلا إن كان الحب مثيرًا لحساسية القانون

لا أتوقع أنه قد منعوه بعد.

زياد: لا، بل منعوه

اسمع يا أستاذ.

(يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم)[٣٠٤]

ولا يلزم حسان الصمت، بل يعلق متحدثًا عن إحدى المشاكل الاجتماعية التي زادت حدتها في الفترة الأخيرة في كتابه المسرحية:

حسان: يا أستاذ

---

[٣٠٣] السابق، ص٧٢٨.
[٣٠٤] السابق، ص٧٣٣ – ٧٣٤.

لا تكتب في الحب

اكتب في النقمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء.(٣٠٥)

يختار عبد الصبور مشهدًا للإلقاء، وهو أحد مشاهد الفصل الثالث من مسرحية شوقي، حيث تلتقي ليلى بالمجنون بعد زواجها من الرجل الذي اختاره أبوها. ويعبر هذا المشهد عن سعادة المحبين عندما يلتقون فجأة، فيشعرون بالمودة والسكينة بدلاً من الاغتراب الذي طالما عانوا منه.

"وليلى" الحبيبة تعرف دورها جيدًا لأنها تحب "سعيد" [المجنون] منذ البداية. ولكن "سعيد" مازال شخصًا حالمًا لا يستطيع أن يؤدي دوره جيدًا، فيوجهه المعلم الذي يقوم بدور المخرج:

الأستاذ: ماذا تبغي من "ليلى" في هذه الكلمات

إنك تبغي منها أن تكسر قشر مخاوفها

لتخرج منه امرأة طفلة

مشوبة بالشهوة والصمت

تتبعك إلى جزر الحب الملعون

الجزر المتوقدة على أطراف الكون المنسية

أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية

في تابوت اللذة والموت.(٣٠٦)

وهذا هو نمط العلاقة بين ليلى والمجنون، بين الأمة، وبطلها، فترمز ليلى إلى الأمة كما يقترح "المعلم":

الأستاذ: بل إنك ليلى

روح ضائعة بين الواقع والحلم.(٣٠٧)

وعندما يشعر سعيد بالفشل في نهاية المسرحية، ويتحول إلى السلبية تجاهها يقول لها:

سعيد: هل مازلت أسيرة

---

[٣٠٥] السابق، ص٧٣٥.
[٣٠٦] السابق، ص٧٤٤ – ٧٤٥.
[٣٠٧] السابق، ص٧٣٢.

في أيدي الشركس والكهنة؟[308]

وعندما يطلق سراحها يهنئها "حسان":

حسان: أهلاً ليلى

قد زدت جمالاً حتى أصبحت مثالاً للحسن.[309]

وبالرغم من حبه لها، ليس بوسعه غير هذا:

سعيد: ليلى

إني أتعلق من رسغي في حبلين

الحبلان صليبي وقيامة روحي

الحرية والحب والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيب

الأيام الجهمة

برق قد لا تبصره عيناي، وعينا

جيلي المتعب

لكن الحب يلوح قريبًا مني

ليلى

هل تدرين؟

ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه!

رجل مثلي جاف كالصبار

لا يملك إلا هذه الزهرة.[310]

وهنا يأتي التعبير عن مضمون المسرحية: الحرية والحب. فالأول لا يستطيع تحقيقه، بينما يتمثل خلاصه في الثاني. وتجد الشخصيات في مسرحية شوقي فرصة لتحقيق هويتهم التي طالما تمنوها.[311]

---

[308] السابق، ص٨٧٠.
[309] السابق، ص٩٤٧.
[310] السابق، ص٧٥٨ – ٧٥٩.
[311] خشبة، سامي، فصول، ص١٣٥.

وعندما يمثل "سعيد" دور المجنون، وتمثل "ليلى" دور محبوبته في مسرحية شوقي، يصبح فعالاً ومؤثرًا، فليلى لا تتغير لأنها تعرف دورها واحتياجاتها منذ البداية، أما سعيد، فيدرك أن الحلم بالحركة مستحيل في الوقت الذي يصبح فيه الحب ممكنًا. وفي نهاية المسرحية تضل ليلى الطريق، فترحب بإغواء حسام لها، ويرفض سعيد أن يحلم مع ليلى بالمستقبل، أو بالأحرى لا يعطيها المستقبل:

ليلى: لم لا تؤمن بالمستقبل

سعيد: في بلد لا يحكم في القانون

يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

في بلد يتمدد في جثته الفقر كما

يتمدد ثعبان في الرمل

لا يوجد مستقبل

في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل

لا يوجد مستقبل.(٣١٢)

وصراع هذه المسرحية هو نفس المضمون المفضل لدى عبد الصبور، والذي قدمه في مسرحياته السابقة.. صراع بين "السيف والكلمة"، فأيهما يقلب الموازين؟ لم يستطع عبد الصبور أن يعرف الإجابة عن هذا السؤال في "مأساة الحلاج"، ولكنه يحاول العثور عليها، وهذا ما دفعه لاستخدام نسيج التناص.

فقد أحسن استخدام الموقف في مسرحية شوقي "ليلى والمجنون"، لينقل مشاعره هو للقراء. فالأستاذ يختار الحب ليبدأ به الثورة. كيف؟ لكل فرد من مجموعة الصحفيين موقف وفكر مختلف، وكل منهم يصدق أن فكره هو السبيل الوحيد للثورة، ولكن الأستاذ يعتقد أن الحب هو الطريق الوحيد. بعبارة أخرى، الحب هو القوة الوحيدة القادرة على جمع الشخصيات التي ترمز إلى

---

(٣١٢) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص٧٨٨ ــ ٧٨٩.

اتجاهات فكرية مختلفة. وإذا نجح تمثيل مسرحية شوقي في تحقيق تلك الوحدة، فسوف تمضي الثورة في طريقها الصحيح.

ونتيجة لهذا الهدف، يرغب الأستاذ في جمع كل زوجين يرى أنهما ملائمان لبعضهما البعض. وحينما يجدهم سعداء، ينهي بروفة المسرحية، لأن المسرحية التي بداخل المسرحية [أي مسرحية شوقي] قد حققت غرضها.

الأستاذ: ما هذا اليوم المشرق

كل اثنين على جانب

أقول صباح الخير

أم أتفاءل وأقول

صباح الحب

حسان: أهلاً يا أستاذ

الأستاذ: مادمتم قد أصبحتم ألفًا أليفه

فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها.

لقد قادكم التمثيل للواقع

والواقع أكثر صدقًا.[٣١٣]

هذا هو ما حلم به منذ البداية، والآن وبعد أن يبسط الحب ظلاله عليهم، سوف يمضون في الطريق الصحيح للحرية، لأن الحرية والحب هما جناحا المجتمع الكامل، والآن يمكنهم الحصول على الجناح الثاني [أي الحرية]. والأمر ليس سهلاً كما يبدو لنا، لذا نجدهم يقاتلون بعضهم البعض، ولا يخطون خطوة صحيحة، ولكنهم يصلون أخيرًا إلى الطريق الصحيح، خلال تجربتهم الخاصة. وهذا ما يجمله سعيد في نهاية المسرحية:

سعيد: يومًا ما ستحبين سواه

رجلاً يعرف أن اسمك ليلى

ويناديك باسمك

---

[٣١٣]) السابق، ص٦٧٨.

أنا..، لا..

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا..

أنا أنتظر القادم.[٣١٤]

وتتضمن قصيدة "سعيد" الطويلة الحديث عن أسلحة البطل القادم الذي سيحب "ليلى":

سعيد: يوميات نبي مهزوم، يحمل قلمًا

ينتظر نبيًّا يحمل سيفًا.[٣١٥]

وهذا يعني أن الثورة في حاجة إلى الكلمة والسيف وبينهما الحب. وحينما تتبع الباحث هذا على مستوى الرموز، وجد أن "ليلى" لم يرضها وجودها مع سعيد "الكلمة" أو حسام "السيف"، فينصحها "سعيد" بأن تنتظر البطل "النبي" (رجل القلم والسيف).

ولكن إصرار عبد الصبور على إقناع القراء بموضوعه، وإصراره على نقل مشاعره عن الحب والحرية للقراء، دفعه لاستخدام مقاطع مناجاة النفس الطويلة التي تعد كل منها قصيدة منفصلة، فهناك على سبيل المثال قصيدة تحمل اسم "يوميات نبي مهزوم يحمل قلمًا، ينتظر نبيًا يحمل سيفًا" الأمر الذي يضعف البناء الدرامي، إذ إنه لا يساعد على تطور الأحداث.

وأبرز عيوب هذا الأسلوب:

١- أنه يعزل القارئ عن التطور الدرامي للحدث؛ لأنه حين يندمج في أحداث المسرحية، يقطع الأحداث فجأة شيء أشبه بقصيدة [حوار طويل]. ويعيش القارئ مع تلك القصيدة، ثم يجد نفسه مرة أخرى أمام الأحداث الدرامية.

٢- أنه يحمل مضمون المسرحية، ولهذا يجد القارئ عبارات مباشرة، تخبره بما تحاول الأحداث تأكيده خلال ثلاثة فصول. ربما كان العيب الدرامي طبيعيًا لعبد الصبور، لأنه لم ينس أنه شاعر قبل أن يكون كاتبًا مسرحيًا.

ويعزي كلا الخطئين إلى إصرار عبد الصبور على تذكير القارئ بعزمه على العثور على حقائق خارجية، لتحقيق المعادل الموضوعي.

---

[٣١٤] السابق، ص٨٧٣- ٨٧٤.

[٣١٥] السابق، ص٨٠٢.

استخدام الراوي كقناع درامي

"بعد أن يموت الملك ومسافر ليل"

من الراوي؟ يجيب عبد الصبور:

الراوي هو البديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي.[٣١٦]

كان عبد الصبور نفسه عاجزًا عن نقل مشاعره وأفكاره لقراءة مباشرة، فيستخدم الطرق التي تساعده على تحقيق فكرته. وإحدى هذه الطرق هي: استخدام الراوي في اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل"، ويمثل الرواة اتجاهات مختلفة، يربطهم نفس العمل، ألا وهو عمل الجوقة الإغريقي.

الراوي هو بديل للجوقة كما قلت، إذ إنه يوضح ويعلق ويشير.[٣١٧]

يستخدم عبد الصبور الراوي في كلتا المسرحيتين، كقناع، أو كنائب عنه، يردد أفكاره. وهو يقلد إليوت في أدائه لهذا الأمر، إذ إن تريزياس يلعب دور الراوي في قصيدته الطويلة "الأرض الخراب". ويقول إليوت أن ما يراه تريزياس ويقوله هو جوهر القصيدة، إذ إن تريزياس هو الشخص الذي ينقل أفكاره ومشاعره.

بعد أن يموت الملك

يشبه دور الراوي في هذه المسرحية الجوقة الإغريقية إلى حد كبير، ولكن لا يلعبه مجموعة من الأشخاص كما في حالة الجوقة الإغريقية، ولا شخص واحد كما في "مسافر ليل". بل هم ثلاث نسوة يتحدثن كل على حدة، ولكن بلسان واحد.

فحديث إحداهن يكمل حديث الأخرى. وينحصر دورهن في تقديم كل فصل، والتعليق على نهاية المسرحية، ولكن حديثهن يبدو حديثًا فكريًا خالصًا، فهن يتحدثن عن أرسطو وعن عناصر الدراما وذروتها. يتحدثن عما يدور في خلد عبد الصبور، ويبدأن في تقديم المسرحية فيقلن:

المرأة الأولى: والمسرحية التي نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر ويدعى
صلاح عبد الصبور وهو رجل أسمر ذو نظارات، كان يزورنا أحيانًا في
أثناء البروفات ومن إخراج..[٣١٨]

---

[٣١٦] السابق، ص٦٩٧.
[٣١٧] السابق، ص٦٩٩.

ثم ينقدن علماء ذلك العصر، فيقلن:

المرأة الثالثة: وبحثنا عن كتاب أرسطو، فإذا بجميع مثقفينا لا يعرفون

شكله، وجميع الذي يتحدثون عنه لم يقرءوه.[٣١٩]

وتقتبس الثانية منهن مقطعًا من كتاب لأرسطو، وفي بداية الفصل الثاني يتحدثن عن المحاكاة في المسرح، كما لو كن كاتبات مسرح أو ناقدات، أو على الأقل نساء متعلمات، على الرغم من أن عبد الصبور يقدمهن كمحظيات للملك.

المرأة الثالثة: أوليست لفظة المحاكاة لفظة لعينة، فقد حيرت النقاد كثيرًا.[٣٢٠]

وهن في روايتهن لبعض الأحداث، بدلاً من تصويرها في مشاهد درامية، يعددن القارئ للأحداث التالية، وكعادة عبد الصبور، لم يستطع أن يختتم مسرحيته بنهاية حاسمة، ولهذا فقد وضع ثلاث نهايات مختلفة، تاركًا للقارئ اختيار المناسب منها.

المرأة الثالثة: والحلول الثلاثة التي توقف عندها المؤلف هي الحلول

الثلاثة المختلفة لكل مشكلة: حل الشكوى إلى الأقدار، وحل الانتظار،

وحل التصدي للموقف بكل شدته وتعقده.[٣٢١]

هذه النهايات الثلاث هي الآراء التي أراد عبد الصبور نقلها، ولكنه لم يستطع اختيار إحداها، فيستخدم الثلاث ليلعبن دور الراوي الذي ينقل أفكاره.

مسافر ليل

أما الراوي في مسرحية "مسافر ليل"، فله دور أكثر إيجابية، رغم أنه لا يقدم دورًا فعالاً. ونرى هنا استخدام القناع المسرحي نموذج تريزياس ثانية.

فنفس الطريقة مستخدمة في "مسافر ليل"، إذ يعلق الراوي ويشرح الأحداث الدرامية، وهو مثل تريزياس تمامًا سلبي وخامل. يرى السائق وهو يطعن المسافر، ومع ذلك لا يتحرك للدفاع عنه"

الراوي: لا أملك أن أتكلم.

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي

---

[٣١٨] السابق، ص٢٢٨.
[٣١٩] السابق، ص٢٣٤.
[٣٢٠] السابق، ص٣١٤.
[٣٢١] السابق، ص٣٩٢.

بالصمت المحكم.[٣٢٢]

الأكثر من ذلك أن القاتل يأمره بمساعدته في حمل جثة المسافر، فيقول له:

الراوي: ماذا أفعل

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكموا أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل

ماذا أفعل.[٣٢٣]

وينهي عبد الصبور مسرحيته بهذه الأسئلة الاستسلامية. وفي تعليقه على المسرحية، يحدد دور الراوي، فيقول:

وأنا أعتقد أن الراوي شخصية رئيسة من شخصيات مسرحيتي..[٣٢٤]

ويواصل شرحه فيقول:

فهو ممثل لكلِّ مَن هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته. إن على المسرح جلادًا وضحية، ولكنَّ هناك آخرين ليسوا جلادين وليسوا في الوقت ذاته ضحايا "لوقت ما.. ربما" فما هو موقف هؤلاء؟ إنهم يضحكون ويمرحون، وينثرون ذكاءهم الرخيص، ولا يستنكفون أن يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية. إنهم ظرفاء العصر وأوباشه.[٣٢٥]

يظهر هذا المقطع المطول، ما يقصده عبد الصبور من استخدامه للراوي، فهو يمثل الأشخاص الذين يفعلون أي شيء دون مراعاة للشرف، كما أنه يمثل الأشخاص السلبيين الذين بوسعهم تغيير الأشياء للأحسن، ولكن الخوف يجعلهم يستسلمون للسلطات.

---

[٣٢٢] السابق. ص٦٧٨.
[٣٢٣] السابق، ص٦٨٠ – ٦٨١.
[٣٢٤] السابق، ص٦٩٩.
[٣٢٥] السابق، ص٦٩٩.

وقد نجح عبد الصبور في تصوير شخصية الراوي، ولكنه أخفق في شرح رمزيته. وهي نقطة ضعف تؤخذ عليه. ويمكن أن يجمل الباحث الآثار الفنية لإليوت استخدام الجوقة، وتأثر إليوت بالطراز الإغريقي للمسرح، خاصة استخدام الجوقة، الذي ظهر في اثنتين من مسرحياته "جريمة قتل في الكاتدرائية"، و"لم شمل العائلة"، ولكن الجوقة سلبيون دائمًا.

جاء استخدام عبد الصبور للجوقة في طريقتين مختلفتين، الأولى كمجموعة من الأشخاص، كما في "مأساة الحلاج". والأخرى في استخدام الراوي، كما في "بعد أن يموت الملك"، "مسافر ليل" و"الأميرة تنتظر".

يؤكد إليوت على أهمية التراث بالنسبة للمسرح الشعري في مقالاته، ولهذا استخدمه كثيرًا في شعره ومسرحه، ففي المسرح استخدم إليوت عناصر أسطورية ودينية من التراث، غير أن عبد الصبور استخدم عناصر من الأسطورة والدين والفولكلور والقصص الشعرية، كألف ليلة وليلة، والفارق بين عبد الصبور وإليوت هو أن الثاني يشير إلى مصادره، بينما يغفل عبد الصبور ذلك.

وفي شعره استخدم إليوت لغة الحياة اليومية، خاصة الكلام الذي جاء على لسان فتاة الآلة الكاتبة في قصيدة "الأرض الخراب". ويعلن عبد الصبور عن إعجابه بهذا الأسلوب في كتابه "حياتي في الشعر"، فيدفعه هذا الإعجاب إلى استخدام تلك اللغة في بعض مسرحياته "مأساة الحلاج"، "ليلى والمجنون" و"مسافر ليل".

واستخدام "المعادل الموضوعي" هو أيضا إحدى الوسائل التي أخذت من نقد إليوت، إذ طبقه عبد الصبور في معظم مسرحياته، فاستخدم طريقتين للنظرية، كما يلي:

أ- نجح في مأساة الحلاج في نقل أفكاره ومشكلاته للقارئ خلال شخصية البطل "الحلاج".

ب- وجد عبد الصبور موقفًا يمكن أن يحمل مشكلاته وقضاياه التي يرغب في التعبير عنها، ويتمثل هذا الموقف في مسرحية شوقي، التي أعيدت روايتها في مسرحية عبد الصبور "ليلى والمجنون".

وآخر الأساليب الدرامية هو استخدام الراوي كقناع درامي. ويتبع عبد الصبور في تصويره نمط تريزياس في "الأرض الخراب"، وإكسابه للراوي الذي يعد قناعًا دراميًا يعبر الكاتب من خلاله

عن أفكاره ومشاعره، وقد طبق عبد الصبور هذا الأسلوب في اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل".

يتمثل الراوي في المسرحية الأولى في النسوة الثلاث،يتحدثن كل على حدة، ولكنهن يتحدثن بلسان واحد، عن عروض أرسطو، وذروة وعناصر العرض المسرحي.. إنهن يعكسن أفكار عبد الصبور نفسه.

والراوي في "مسافر ليل" يلعب دورًا أكثر إيجابية بالمشاركة في الأحداث، وهو يشبه تريزياس بطل "الأرض الخراب"، وهو في كلتا المسرحيتين يتمثل لسان حال الكاتب.

خاتمة

يؤكد إليوت على ضرورة وجود الشعر في المسرح، ولذا فهو يرى أن الشعر يجب أن يكون جزءًا من البناء الدرامي، وليس مجرد زخرف أو صفة. وجاء الجزء الأول من هذه الأطروحة مناقشًا للمفاهيم الدرامية لدى إليوت وعبد الصبور، فإليوت يرغب في وجود نوع من أنواع المسرح المكتوب يمكن للعامة أن يفهموه في سهولة ويسر.

الشعر من وجهة نظر الكاتبين يسمو بالمسرح، وهذا هو ما دفعهما لكتابة مسرح شعري، مسهمين بذلك في إحيائه بعد غيبة طالت كثيرًا عن الأدبين العربي والإنجليزي.

وثمة بعض عوامل دفعتهما لهذا، فكلاهما حاول التخلص من تأثير شكسبير عليه. وكلاهما شاعر حَوَت بعض قصائده بذور المسرح الشعري، وكما أن أثر مسرح إليوت كان عاملاً دفع عبد الصبور إلى المسرح الشعري فقد كانت كتابة إليوت للقصيدة القناع سببًا آخر دفع عبد الصبور لكتابة قصيدة القناع. "وربما كانت قصيدة القناع، هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية" هكذا يقول عبد الصبور.

طالب الكاتبان أيضًا باستخدام الشعر بدلاً من النثر في المسرح. إذ إن الشعر يكثف المشاعر، ويسمو بخبرات الحياة اليومية. ويبرز إليوت وجهة النظر هذه في مقالاته النقدية خاصة "الشعر والمسرح"، ثم يكرر عبد الصبور وجهة نظر إليوت في كتابه " حياتي في الشعر".

زاوج إليوت بين الشعر والمسرح مرتين في مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" ١٩٣٥، إذ قدم نثرًا بعد مشهدين من الشعر بينهما فترة مليئة بالتوتر، ولكن حين يتطلب الأمر إقناعًا، فالنثر هو الأقدر على التعبير، والمشهد الآخر هو موعظة بكيت الدينية، إذ اعتاد رواد الكنائس أن يستمعوا إلى الوعظ نثرًا، وهو لم يرغب في أن يصدم مشاهديه.

استخدم عبد الصبور هذه الطريقة في إحدى مسرحياته، ألا وهي "بعد أن يموت الملك"، فالنسوة اللاتي يلعبن دور الراوي بالتعليق على الأحداث، يتحدثن نثرًا، فهن يظهرن بعد المواقف الصعبة ليهدئن من روع المشاهد، ويهيئه ذهنيًا للأحداث التالية.

أما الفصل الثاني، فيتناول تأثير تيمات إليوت على المسرح الشعري لدى عبد الصبور– ونبدأ بموضوع الاستشهاد الذي يظهر في مسرحيتي "جريمة قتل في الكاتدرائية"، و"مأساة الحلاج" – إذ يقلد عبد الصبور إليوت في تصويره لبطله الحلاج على غرار بطل إليوت بكيت، فكلا البطلين قائد متدين يواجه العديد من المشكلات والإغراءات، لتحقيق مكاسب شخصية، ولكنه يرفض الاستسلام، ولم يفتر عن الدفاع عن قضيته.

ويشعر الباحث بتأثير إليوت حينما يجد أن الموضوع والاتجاه الديني والأحداث والمحاكمة ونهاية المسرحية لدى عبد الصبور تتشابه ومثيلاتها لدى إليوت.

أما موضوع الاغتراب، فقد تناولته بعض مسرحيات الكاتبين، فإليوت هو أحد أبناء الحضارة الغربية الذين صدموا بالحربين العالميتين: الأولى والثانية، وعبد الصبور – كما هو معروف– تأثر بأعمال إليوت الشعرية والمسرحية التي تناولت هذا الموضوع، إذ إن المشكلات السياسية والاجتماعية هي التي دفعت عبد الصبور إلى تقليد إليوت.

وقد اتخذ هذا الموضوع أنماطًا مختلفة للتعبير، منها:

١– مشاعر الخوف، الترقب أو المعاناة

يعبر إليوت عن هذه المشاعر في مسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية"، "لم شمل العائلة"، "حفل كوكتيل"، "الكاتب المؤتمن"، و"رجل السياسة العجوز"، ويقلد عبد الصبور نمط التعبير هذا في مسرحياته "مسافر ليل"، و"ليلى والمجنون".

٢– شخصيات منعزلة عن المجتمع

مثل هاري في مسرحية إليوت "لم شمل العائلة" وهو نموذج الرجل المنعزل، وسعيد في "ليلى والمجنون" لعبد الصبور. والعلاقة الأسرية في "الكاتب المؤتمن" تشبه العلاقة بين الملك والملكة في "بعد أن يموت الملك" فكلتاهما تفتقر للحب والتفاهم المتبادلين.

٣– شخصيات تبحث عن طريق للخلاص

وهذا شأن معظم شخصيات إليوت في: "التئام شمل العائلة"، "حفل كوكتيل" و"رجل السياسة العجوز"، ومن هنا يصور عبد الصبور شخصياته على غرار شخصيات إليوت التي تبحث عن الخلاص، خاصة في مسرحيات "ليلى والمجنون"، "بعد أن يموت الملك".

٤– شخصيات تحيا في وهم

مثل "هاري" في "التئام شمل العائلة"، "لورد كلافرتون" في "رجل السياسة العجوز" و"السير كلاود" في "الكاتب المؤتمن"، فجميعهم نماذج أصلية، نسخ منها عبد الصبور شخصياته، خاصة الأميرة في "الأميرة تنتظر"، الملكة في "بعد أن يموت الملك"، و"سعيد" في "ليلى والمجنون".

٥- تيمة الجدب

ويتناول إليوت هذا الموضوع في عدد من أعماله الشعرية مثل "الأرض الخراب"، والمسرحية، كما في "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"حفل الكوكتيل"، فجميع الشخصيات تحيا حياة عقيمة. كذلك استخدم عبد الصبور هذا الموضوع في مسرحياته في شكل صور الحب والحلم بالخصب الذي رمز له بالطفل، فبطلات المسرحية يحلمن بالأمومة في الوقت الذي يعجز فيه أزواجهن عن تحقيق هذه الرغبة، مثلما في "بعد أن يموت الملك"، "ليلى والمجنون" و"الأميرة تنتظر"

تيمة الموت والبعث

يرى إليوت في صلب المسيح تطهيرًا للناس من الآثام والخطايا، وإعدادًا لنوع جديد من الحياة الخصبة، ولذا استخدم هذه الفكرة موضوعًا وتيمة للعديد من قصائده ومسرحياته، كما في قصائده "الأرض الخراب"، و"الرباعيات الأربع"، وأعمال أخرى. وكما في مسرحياته "جريمة قتل في الكاتدرائية"، و"حفل الكوكتيل". واستثمر عبد الصبور هذه الفكرة في معظم مسرحياته، خاصة في "مأساة الحلاج"، "الأميرة تنتظر"، و"بعد أن يموت الملك".

وتناول الفصل الثالث التأثير الفني لإليوت على مسرح عبد الصبور.

استخدام الجوقة

حينما بدأ إليوت حياته باعتباره كاتبًا مسرحيًا، كان على دراية كبيرة بالمسرح الإغريقي، وتأثر بالبناء الدرامي له، رغم أن كل واحدة من مسرحياته الخمس، تعد تجربة جديدة في حد ذاتها. ويتجلى هذا الأثر الإغريقي في استخدامه للجوقة، الذي ظهر في: "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"التئام شمل العائلة"، ولكنها جوقة سلبية ومقهورة. ويشير عبد الصبور إلى أهمية الجوقة في تعليقه على مسرحيته "مسافر ليل"، وهو يعكس ويكرر وجهة نظر إليوت. وقد استخدم الجوقة بشكلين دراميين مختلفين، الأول: أفراد من عامة الشعب، كما في "مأساة الحلاج" والآخر شخصية الراوي في "بعد أن يموت الملك"، "مسافر ليل" و"الأميرة تنتظر".

استخدام التراث

يؤكد إليوت على أهمية التراث بالنسبة للمسرح الشعري، وقد طبق نظرية التراث هذه في مسرحه الشعري. مستخدمًا عنصرين من عناصر التراث: الاتجاه الديني في "جريمة قتل في الكاتدرائية"، والاتجاه الأسطوري في مسرحياته الأربع التالية، وكالمعتاد أعاد عبد الصبور وجهة نظر إليوت فيما يخص التراث، واستخدامها في كافة مسرحياته، فاستخدم الدين، الأسطوري، والفولكلور، والقصص الشعبية كألف ليلة وليلة في "الأميرة تنتظر" و"بعد أن يموت الملك"، كما أنه خلق جوًّا أسطوريًّا في "مسافر ليل"، واستخدم الأسطورة الإغريقية في "بعد أن يموت الملك". والفارق بين إليوت وعبد الصبور هو أن إليوت يذكر المصادر التي استمد منها أعماله.

استخدام لغة الحياة اليومية Typist Fragment

استخدم إليوت هذا الأسلوب في بعض قصائده، خاصة مشهد فتاة الآلة الكاتبة في "الأرض الخراب". وقد أعلن عبد الصبور عن إعجابه بشعر إليوت في كتابه "حياتي في الشعر"، إذ قاده إعجابه هذا إلى استخدام هذا الأسلوب في بعض مسرحياته، مثل: "مأساة الحلاج"، "وليلى والمجنون"، و"مسافر ليل".

استخدام تقنية المعادل الموضوعي: وهو يبدأ نظرية المعادل الموضوعي باعتبارها وسيلة تعين الكاتب على نقل مشاعره وأفكاره للقراء، وقد استخدم عبد الصبور هذه الطريقة في معظم مسرحياته، ولكن بطريقتين مختلفتين:

١- في مأساة الحلاج، ينجح في نقل مشاعره، ومشكلاته إلى القراء خلال بطله الحلاج.

٢- تقنية التناص، حيث يجد عبد الصبور موقفًا يمكن أن يحل المشكلات. والموقف موجود في مسرحية شوقي التي يعاد قصها في مسرحية "ليلى والمجنون".

استخدام الراوي كقناع

استخدمه عبد الصبور، ليعبر عن آرائه في اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك" و"مسافر ليل"، فالراوي في المسرحية الأولى عبارة عن ثلاث نسوة يتحدثن على حدة. ولا اختلاف بينهن، فحديثهن متصل، حيث تناولن في ثنايا حديثهن عناصر المسرح، وكتاب الشعر لأرسطو، فهن يعكسن أفكار عبد الصبور نفسه. وباختصار، الرواة في المسرحيتين هم المتحدثون بلسان صانعيهم.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية

(١) المصادر:

عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة قصائد ومسرحيات:

أ- الشعر:

- الناس في بلادي، ١٩٥٧.
- أقول لكم، ١٩٦١.
- أحلام الفارس القديم، ١٩٦٤.
- تأملات في زمن جريح، ١٩٧٠.

ب- المسرحيات:

- الأميرة تنتظر، ١٩٧٠.
- مأساة الحلاج، ١٩٦٤.
- ليلى والمجنون، ١٩٧٠.
- مسافر ليل، ١٩٦٩.
- بعد أن يموت الملك، ١٩٧٣.

ج- النثر:

- حياتي في الشعر، دار الدعوة، بيروت، ١٩٧٢.
- الإبحار في الذاكرة، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ١٩٨١.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، بدون تاريخ.
- ماذا يتبقى منهم للتاريخ، القاهرة، ١٩٦٦.
- مدينة الحب والحكمة، القاهرة، ١٩٧٢
- على مشارف الخمسينيات، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ١٩٨٣.

(٢) المراجع

- دوّارة، **فؤاد**، صلاح عبد الصبور، والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
- سيد، **محمد السيد**، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة ١٩٨٢
- **الحجاج، أحمد شمس الدين**، أصول المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- السعدني، أحمد، مقالات في النقد الحديث، الجزء الثاني، دار حراء، المنيا، ١٩٨٢.
- السيد، حسان سعد، الاغتراب في المسرح المصري الحديث بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- **إسماعيل، عز الدين**، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وسماته الفنية والأخلاقية، دار العودة، دار الثقافة، الطبعة الثالث. ١٩٨١.
- **إبراهيم، عبد الحميد**، المسرح المصري المعاصر، دار حراء، المنيا، ١٩٨٣.
- **متى، فائق**، **إليوت**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.
- **رجب، محمود**، الاغتراب، الجزء الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨.

(٣) الدوريات العربية:

- **إبراهيم، عبد الحميد**، "الحلاج وبيكيت"، فصول، مجلة النقد الأدبي، الأدب المقارن، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨١.

- **فريـد، مـاهر شـفيق**، "تـأثير ت.إس، إليـوت علـى الأدب العربـي الحديث "فصول، مجلة النقد الأدبي، قضايا الشعر المعاصر، الجزء الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨٢.
- **خشبه، سامي**، "تأثير ت.إس إليوت على الأدب المعاصر"، فصـول، مجلة النقد الأدبي، الشاعر والكلمة، المجلد الثاني، الجزء الأول، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨١.
- **جـو جـو ان**، "ت. إس. إليـوت في الأدب العربـي"، الأقـلام، أدبيـة شهرية، وزارة الثقافة والمعارف، العدد ١٩، سبتمبر، بغداد ١٩٨٥.
- **تامر، فاضل**، "صلاح عبد الصبور، ناقد يعارض الثنائيـة"، الأقـلام، أدبية شهرية، العدد١١ وزارة الثقافة والمعارف، بغداد، نوفمبر ١٩٨٥.

ثانيا : المراجع الأجنبية

(A) Primary Sources:

- **Eliot, T.S., collected plays,**
  - Murder in the Cathedral (١٩٣٥).
  - The Family Reunion (١٩٣٩).
  - The Cocktail Party (١٩٤٩).
  - The Confidential Clark (١٩٥٤).
  - The Elder Statesman (١٩٥٨).
  - Faber & Faber, London, ١٩٦٢.
- ______, Complete poems & plays, Faber & Faber, London, ١٩٦٧.
- ______, Selected prose of T.S. Eliot, with an Introduction by Frank Kermode, Faber & Faber. London, ١٩٧٥.

(B) Secondary Sources:

- **Annouhit, Jena.,** Becket ou l'Honneur du Dieu, Translated by Saad Mekkawy, National Library, Cairo, ١٩٦٦.
- **Aughtry, Charls Edward.,** Landmarks in Modern Drama from Ibson to Ionesco, Houghton, Miffilm Company, Boston, ١٩٦٣.
- **Boulton, Marojrie.,** The Anatomy of Drama, Rout edge, Kegan Paul, LTD., London, ١٩٦٠.
- **Brooks, Cleanth & Winsott**. Literaty Critcism, London, ١٩٧٢.
- **Clark David, R.** (Ed.), Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral., A

collection of critical Essays, Prentice-Hell Inc., England cliffs, New jersey, ١٩٧١.

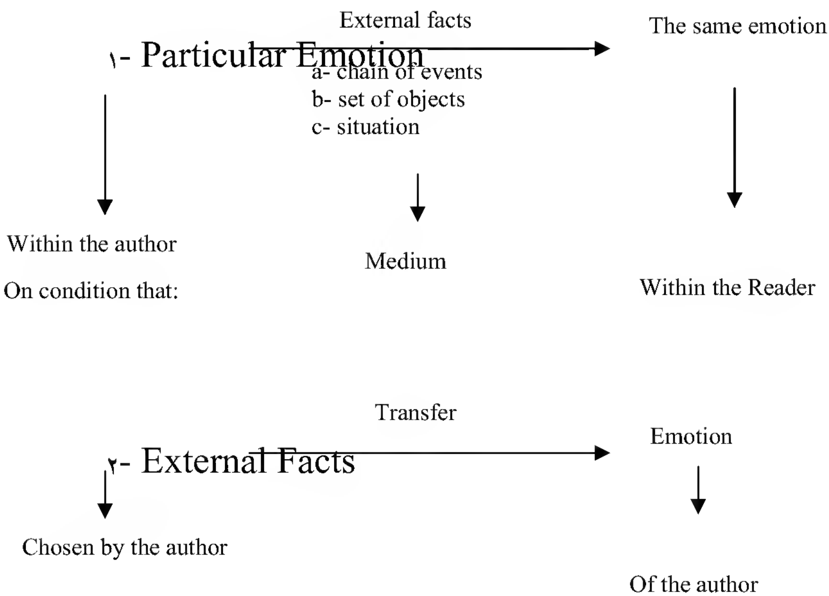
- **Cowan, J. Milton,** (Ed.), A Dictionary of Modern Written Arabic, English, Librairie Du Liban, Biertie, Macdonaid & Evans, LTD, London, ١٩٧٤.
- **Cuddan, J. A.,** A Dictionary of Literary, Terms, Penguin, Books, New York, ١٩٧٩.
- **Evans, Bergen.** Dictionary, of Mythology, Mainly Classical Franklin Watts, London, New York, ١٩٧١.
- **Granvil, Barker,** Harley, On Dramatic Method, A Drama Book ٩٥, Hill a wang, Inc. New York, ١٩٥٦.
- **Hamilton, Edith.,** Mythology., New York & Scarborough, ١٩٦٨.
- **Liccthеim, George,** "Alionation", International Encyclopedia, of the Social Sciences, Vol. ١, David, L. Sills (Ed.), The Macmillian, company & the free press, New York & Collier – Macmillan pubishers London, ١٩٦٨.
- **Little, Tom,** The Modern Egyptian Nations of the Modern World Ernest Benn LTD, London, First Ed., ١٩٦٧.
- **Mexwell, D.E.S.,** The poetry of T.S., Eliot, Routledge, Kegan pual, ١٩٦٩.
- **Metwally, A. A.,** Studies in Modern Drama, Vol. ١١, Beirut ١٩٧٨.

- **Mullik, B. R., T. S. Eliot,** Murder in the Catherdral Critical studies, Vol. V١, Delhi and others, S. Chand & Co. ١٩٦٩.
- **Ronald, Carter and Burton,** Exlorations in Language study, literary text and language study, Edward Arnold. London, ١٩٨٣.
- **Samaan, Jhon H.,** "Escapes from Authorit". The Prospectives of Brich Fromm, Basic Books, Ins. Publishers New York, second Ed. ١٩٨١.
- **Sinclair, T. A., A** History of Classical Greek Literature, from Homer to Aristotle George Routledge & Sons LTD., London, ١٩٣٤.
- **Styan, J. L.,** The Elements of Drama, Cambridge University press, Great Britain, (without date).
- ________, The War of June ١٩٦٧, Its scientific is Development and effects on piece, and the liberation Movements id the world, International Conference of Parliamentarians on Middle East Crisis, Cairo, ٢-٥ February ١٩٧٠.
- **Williams, Helen,** The Waste Land, T.S., Eliot, Baron's Educational Series, Ins., New York, ١٩٦٨.
- **Williamson George,** A Reader's Guide to T.S. Eliot, Poem by poer Analysis, Thoman & Hudosn. U.S.A., ١٩٥٥.

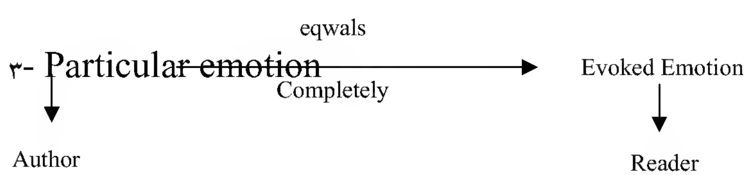
ملاحق

ملحق (١)

The objective Correlative may be represented in the following diagram and equations:



To realize that:



Through the following

These equation be summed up through the following

ملحق (٢)

